TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VIII Heft 2

Werner Kraft — *Der Brief der Perichole*

Ludwig Strauss — *Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens*

Carlo Bo — *Caratteri del romanzo italiano*

Chronik

Glossen

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32

Jahrgang VIII Heft 2

Seite	85	*Der Brief der Perichole*	Werner Kraft
„	100	*Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens*	Ludwig Strauss
„	128	*Caratteri del romanzo italiano*	Carlo Bo
„	150	*Chronik*	
„	163	*Glossen*	

Verzeichnis der Mitarbeiter:

Carlo Bo, Milano; Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Werner Kraft, Jerusalem; Kuno Müller, Luzern; Ludwig Strauss, Jerusalem.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DER BRIEF DER PERICHOLE

Von Werner Kraft.

Der Roman des Abbé Prévost (1697—1763) *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* enthält eine Einleitung des Verfassers, in welcher dieser nur von dem männlichen Helden spricht und ihn als trauriges Beispiel des Widerstreits zwischen Leidenschaft und Tugend der Nachsicht seines Publikums empfiehlt. Wirklich führt der Roman mit erstaunlicher Konsequenz seinen Helden in eine Lage, in der er gar nicht einmal merkt, dass er in dem Wahn, seine Leidenschaft sei die Liebe, die schmählichsten Dinge tut: er spielt, er betrügt, er tötet. Einerseits nun sind solche Dinge das Vorrecht der Aristokratie, welcher er angehört, und werden je nach dem Interesse bestraft oder geduldet, anderseits tut er sie aus Liebe, er ist treu, er hat ein Bild von der Geliebten, das ihre Untreue nicht zerstören kann. Hier reicht die Bedeutung des Romans weit über das Problem hinaus, das der Autor darzustellen vorgibt, um der Liebe bei einem Publikum Eingang zu verschaffen, das sie nur in der Form der Leidenschaft kennt: er zeigt, wie die Leidenschaft in die Liebe übergeht und gerade in diesem Übergange tragisch wird. Es ist kein Zufall, dass das Vorwort den männlichen Helden erwähnt und den weiblichen verschweigt. Hinter Manon steht Helena, hinter dem Roman steht der Mythos. Um Helena, die in ihrer Schönheit beruht, bewegen sich die männlichen Vorgänge der Ilias, wie es denn von ihr in dem schönen Aufsatz von Rachel Bespaloff *Notes sur l'Iliade* (*Fontaine* No. 33, 1944) heisst: «Sa passivité apparaît comme l'envers des passions dont sa beauté l'a faite prisonnière».

Rudolf Borchardt hat in der Einleitung zu seiner Übersetzung von Dantes *Vita Nova (Epilegomena zu Dante I,* Berlin 1923) diesen Zusammenhang erkannt und ausgesprochen. Er sagt: «Auch die Renaissance hat gegen den Libertinage, in den hinein sie der Minne entfloh, nur wieder Helenas Schatten heraufbeschwören können, um sich zu adeln, und sich in ihrem letzten europäischen Gedichte, dem Tode Fausts, wieder von Beatrice aus dem verkrachten Spuk in die Lösung

aufhelfen lassen müssen: seitdem hat die mythenbildende Kraf
Europas, unverkennbar treibend, aber zerfahren, auf eine neu
Offenbarung dringend, aber unüberzeugt, nur zu den Stumpf
bildungen Manon Lescauts und Werthers geführt, mächtiger
Ausprägungen ewiger Krankheitsfälle, die nicht ins Leben füh
ren und nicht in die Freiheit, sondern in Knechtschaft und
eigenhändigen Tod: im ersteren nur die Frau unverrückbar
zum malignen Prinzip der Welt ausgebildet, im zweiten nur
der Mann zum pathologischen . . .» Weiter heisst es: «Den fran
zösischen Frauen bleibt nichts übrig, als sich handelnd zu ver
handeln, um sich unter gebrechlich bösen Männern zur Gel
tung zu bringen, und Lotte muss tätig sein, weil Werther sich
im vergeblichen Kampfe um alles Tätige verzehrt. Hier sind
wir im Roman, der nicht mehr Mythos und Legende zu wer-
den vermag, weil die Frau emanzipiert ist und die Geschlech-
ter auf optimistische Lösungen ihres Problems dringen, auf
‚Glück' in der einen oder anderen Form — das heisst auf er-
schlaffte Bedürfnisausgleiche, durch welche beide Teile die
Fähigkeit einbüssen, für einander zum Schicksal zu werden:
was immerhin noch Manon für Des Grieux und Lotte für Wer-
ther ist.» Wie tief dieser verdeckte Zusammenhang mit dem
Mythos greift, zeigt nicht nur die Tatsache, dass Manon treu-
los werden muss, weil sie schutzlos ist und eine Beute der
Mächtigen, sondern vor allem die Schlussepisode des Romans
in der französischen Strafkolonie New Orleans: dorthin wird
Manon mit einer Reihe von Mädchen deportiert, dorthin folgt
ihr, in unwandelbarer Treue, Des Grieux. Hier führen beide
unter dem Schutz des Gouverneurs, welcher sie für verheiratet
hält, ein idyllisches Leben, bis der Liebende aus seiner mora-
lischen Umwandlung die Konsequenz zieht und dem Gouver-
neur die frühere Notlüge gesteht, um sein Verhältnis zu Ma-
non in der Form der Eheschliessung zu legalisieren. In dem
Augenblick, da es klar wird, dass Manon n i c h t verheiratet
ist, bricht die Hölle der Leidenschaft auf, Raub, Zweikampf,
vermeintlicher Tod des Nebenbuhlers, Flucht der Liebenden,
Manons Tod aus Erschöpfung, Aufklärung nach der Kata-
strophe. Des Grieux endet nicht, wie Borchardt will, in eigen-
händigem, sondern in dem seelischen Tode des Überlebenden.
Wahrhaft tragisch ist es indessen, dass die Geliebte geopfert

wird – wobei es immerhin möglich wäre, zu vermuten, dass der Autor seinem Publikum den Selbstmord des Helden nicht zumuten konnte. Manons Tod scheint ein echtes Opfer zu sein, in einer Gesellschaft, die die Schwache tötet, während die männliche Gesellschaft des Mittelalters die von Schönheit verklärte Schwäche des Weibes in Dantes Beatrice zum Mittelpunkt der erotischen und der geistigen Welt schlechthin macht.

In dem Roman spielt nun ein Brief eine Rolle, in dem Manon begründet, warum sie trotz ihrer Liebe zu dem Geliebten diesen verlässt, um sich einem alten aber reichen Liebhaber zu verkaufen: der Hunger treibt sie. Dieser Brief lautet:

> Je te jure, mon cher Chevalier, que tu es l'idole de mon cœur, et qu'il n'y a que toi au monde que je puisse aimer de la façon dont je t'aime. Mais ne vois-tu pas, ma pauvre chère âme, que, dans l'état où nous sommes réduits, c'est une sotte vertu que la fidélité? Crois-tu qu'on puisse être bien tendre lorsqu'on manque de pain? La faim me causerait quelque méprise fatale; je rendrais quelque jour le dernier soupir, en croyant en pousser un d'amour. Je t'adore, compte là-dessus; mais laisse-moi pour quelque temps le ménagement de notre fortune. Malheur à qui va tomber dans mes filets! Je travaille pour rendre mon Chevalier riche et heureux. Mon frère t'apprendra des nouvelles de ta Manon et qu'elle a pleuré de la nécessité de te quitter.

Während im Roman das Geschehen als ganzes so erzählt wie erlebt wird, erregt aber nüchtern, ist dieser Brief der einzige Gefühlston, er entspringt Manon selber, er ist ein Seelenton, er ist beinahe ein Gedicht, er allein rechtfertigt die Worte Flauberts aus einem Briefe: «Ce qu'il y a de fort dans Manon Lescaut, c'est le souffle sentimental, la naïveté de la passion qui rend les deux héros si vrais, si sympathiques, si honorables, quoiqu'ils soient des fripons. C'est un grand cri de cœur, ce livre.» Die Treue gerät in Konflikt mit dem Hunger und bekennt sich zu der Wahl der Untreue, um nicht eines Tages den letzten Seufzer auszustossen, in dem Glauben, es sei ein Seufzer der Liebe. Manon «arbeitet», um den Geliebten reich und glücklich zu machen, und ist entschlossen, sich eben darum zu verkaufen. Des Grieux willigt ein, der schweigende

Dritte in diesem Verhältnis zu sein, den Manon dann für sein Schweigen mit Geld und Liebe belohnen wird: daraus ergeben sich alle weiteren Verstrickungen bis zur Katastrophe.

Dieser Brief ist der musikalische und textliche Mittelpunkt von Offenbachs Operette *Perichole,* die Karl Kraus bearbeitet und neu ins Deutsche übersetzt hat (Wien 1931). Den Brief selbst hat er in seine Gedichte (*Worte in Versen* IX) aufgenommen. Was immer diese Operette noch ist, Verspottung der grossen Oper, Verspottung der Autorität, Verspottung des Hofes – Perichole hängt in diesem Brief mit Manon insofern zusammen, als sie aus der Beute zur Lenkerin der Mächtigen wird, die Schönheit der Frau geht nicht mehr leidend durch die Welt, sondern tätig, sie geht geradezu zum Angriff über. S. Krakauer zeigt in seinem Buch *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Amsterdam 1937), dass die vornehme Welt sich bei der ersten Aufführung 1868 trotz der Satire auf die grosse Oper reserviert verhielt, weil der Ernst der Handlung ihr eher als ein Rückfall in die Oper erscheinen musste, wie ja wirklich wenige Jahre später Offenbach, nach dem Krieg von 1870, seine künstlerische Laufbahn mit der Oper *Hoffmanns Erzählungen* grossartig abschliesst. Des Grieux wird in Piquillo zu einer Nebenfigur, selbst wenn er in der eigentlichen Operettenhandlung die zweite Hauptfigur ist; Manon wird in einer neuen Gesellschaft zu Perichole, zu der neuen Frau, an der die alten Mächte scheitern. In dieser neuen Gesellschaft ist die herrschende Macht so da wie in der alten, aber sie ist abhängig von ihr noch unbekannten Gewalten, die in Offenbachs satirischer Musik zu einem Selbstbewusstsein erwachen, dessen Ausdruck Perichole ist. Sie hält durch ihre Klugheit die Schönheit mit der Macht im Gleichgewicht, nicht mehr Manon und noch nicht Lulu. Gegen Lulu mobilisiert Wedekind – dessen Andenken Karl Kraus den Text der Perichole nicht zufällig gewidmet hat – den furchtbaren Mann, um mit ihrem trostlosen Untergang, in der beginnenden Weltzeit des nach Masstäben des Aufbaus eingerichteten Verfalls Helena endgültig zu vernichten. Hofmannsthals *Ägyptische Helena* ist, als übrigens herrliches Motiv, ein Sonnenstrahl nach dem Untergang, Verklärung der Ehe in der Wiedervereinigung Helenas mit Menelaus nach der Zerstörung Trojas.

In Borchardts dramatischem Gedicht *Petra und das Tier,* von dem nichts vorliegt als die erste Szene *(Neue Schweizer Rundschau,* März 1927), einige Gedichte und der Theaterzettel einer Vorlesung des Werkes im Deutschen Theater zu Berlin im Jahre 1919, lebt Petra als die Frau, die «nicht Einen lieben kann» in der Unterwelt mit einem Bären zusammen, der sie am Schluss tötet. Die Frauen der Oberwelt, verstrickt in die geistige oder erotische Bindung an e i n e n Mann, sind auf geheimnisvolle Weise auf Petra bezogen. Diese singt dem Bären die Lieder der Frauen, die nicht Einen lieben können. Von diesen Liedern ist das Helenalied, das Pallaslied, das Melusinenlied und das der Manon in die «Vermischten Gedichte» (Berlin 1924) eingegangen. Das Lied der Manon ist ein ausserordentliches Gedicht, im übrigen aber eine dialektische Konstruktion, die nicht auf die wirkliche Manon zutrifft, sondern nur auf die «Schemen» in Petras Phantasie, als die alle diese Frauen gedacht sind. Im Helenalied heisst es:

Vor dem wilden Wunder werden die Alten
Die toten ädrigen Hände falten
Und nicht mehr begreifen, dass sie sie schalten,

Und sagen: «Undenkbar, dass man sie hätte,
Einer allein, wie die Frau im Bette,
Und den Hund an der Kette —
Undenkbar, dass er das Leben rette.

Hier sind wir im Mythos, und diese Stelle, wie das ganze grosse Gedicht, ist im Einklang mit dem Satz von Bachofen, den Hofmannsthal in seinem Aufsatz über die *Ägyptische Helena* (Insel-Almanach 1929) zitiert: «Nicht dazu ist Helena mit allen Reizen Pandoras ausgestattet, damit sie nur einem zu ausschliesslichen Besitz sich hingebe.» In dem Lied der Manon aber stehen die Verse:

Ich kann es alles zu vertreten wagen,
Wie über mich dies Schöne, Neue kam:
Wenn dir dran liegt —: will ich dirs alles sagen,
Nur erlass mir dann die falsche Scham!

Nur in den schönen Stunden, wenn ich dein war,
So will mir scheinen, hab ich dich geliebt!
Obs dann auch Liebe war und wirklich rein war?
Sicher bin ich nicht, dass es das gibt.

Nimm meine Freundschaft, Guter! Dazu passt du
So gut! wie ich, du weisst, auch immer fand.
Zum Anderen etwas weniger; auch hast du
Von jeher mein Naturell verkannt:

Ich halte mich wie das Glück auf seinem Balle,
Doch werd ich wackelig, wenn ich lange steh.
Stelle mich nicht zu hoch, mein Freund. Ich falle
Sonst herunter, und du tust dir weh.

Dies ist schon ein Anklang jener erotischen Heiterkeit, die bei Offenbach die tiefsten Quellen der Musik öffnet und wie erst bei seinem Verehrer und Getreuen Karl Kraus alle Quellen des satirischen Geistes, als er 1911 in den *Grimassen über Kultur und Bühne* die Sätze niederschrieb: «Ich kann mir denken, dass ein junger Mensch von den Werken Offenbachs, die er in einem Sommertheater zu sehen bekam, entscheidendere Eindrücke empfing als von jenen Klassikern, zu deren verständnisloser Empfängnis ihn die Pädagogik antrieb. Vielleicht konnte ihm das Zerrbild der Götter den wahren Olymp erschliessen. Vielleicht wurde seine Phantasie zur Bewältigung der Fleissaufgabe gespornt, sich aus der ‚Schönen Helena' jenes Bild der Heroen zu formen, das ihm die Ilias noch vorenthielt.» Diese Worte sind vielleicht weniger pädagogisch als autobiographisch gemeint, wie es in dem während des ersten Weltkriegs entstandenen und erschienenen autobiographischen Gedicht *Jugend* heisst: «Dann in der Bildung Fron, / bessrer Berater, / spielt mir der Lebenston / Sommertheater», das Offenbachs, von dem die nächsten Strophen voll sind! Für den autobiographischen Ernst dieser Verse und jener Prosasätze zeugt auch, dass der beides schrieb in seiner letzten Lebensepoche sich ganz in den Dienst des geliebten Meisters stellte. Die schönste Blüte dieser Treue ist eben «Perichole». Was da in Lima am Hofe des Vizekönigs von Peru vorgeht, das ist die Entfaltung jenes wahrhaft blühenden Un-

sinns, der sachlich und musikalisch das Chaos der Welt und das der napoleonischen Epoche insbesondere spiegelt. Dieser Unsinn ist nicht die psychologisierende Ratio der modernen Operette, in der Geld und Sexus ihre Orgien feiern und welche zu brandmarken gerade Karl Kraus nie müde wurde, wohl aber entfaltet hier die Operette in der Gestalt der Perichole, die durch «Klugheit» die Verwirrung zu einem guten Ende führt, einen neuen Sinn, der sie gemäss der zitierten Stelle bei Krakauer wieder der Oper nähert. Dafür zeugt schon die sechste Szene des ersten Aktes. Die Lieder der armen Strassensänger Perichole und Piquillo hatten keinerlei Beifall hervorgerufen, und das Volk war den Seiltänzern mit ihren dressierten Hunden zugeströmt. Nun entwickelt sich folgendes Gespräch zwischen den Alleingelassenen: «Da ziehen sie hin!» «Und lassen uns drei zurück.» «Uns drei?» «Dich, mich und die Kunst.» «Ah...» «Die Kunst ist auf den Hund gekommen...» «Was nützen die Betrachtungen? Ich möchte essen. Was hast du?» «Nichts.» «Das ist zu wenig.» «Und was hast du?» «Ich beginne etwas Hunger zu haben...» «Das ist zu viel.» «Ja, ich weiss, dass es zu viel ist, aber es ist nicht meine Schuld.» Dieser Dialog bereitet nicht nur Pericholes späteren Brief vor und das Schicksal der beiden Liebenden, sondern er spiegelt das Schicksal der Kunst selbst. Darum war es ein genialer Einfall, dass die Liebenden am Schluss den Klängen des Briefes gerade jene Melodie folgen lassen, die am Anfang ihrer Laufbahn so wenig Erfolg hatte, und sie klingt aus in einen hymnischen Dank an Offenbach, welchen Karl Kraus neu gedichtet hat:

Eh von der hohen Stätte wir uns trennen,
Wo niemand blieb von Wahrheit unverschont,

Da wollen beide offen wir bekennen:
So reich ward unsere Kunst noch nie belohnt.

Warum es musste schliesslich uns gelingen,
Errät allmählich auch das Publikum:

Wir sangen stets und werden singen
Zu unsres grossen Meisters Ruhm.

Einstweilen ist die Armut der beiden auf ihren höchsten Grad gestiegen. Piquillo geht, um sich etwas Brot zu ersingen, und trillert vor dem Abgehen noch das entzückende Liedchen:

Der Schuster verlor seine Ahle
Und mit ihr verlor er die Ruh;
Er kann nun mit einem Male
Nicht machen mehr seine Schuh.

Er ist beruhigt, denn vorher hatte ihn Perichole trotz ihres Hungers ihrer Liebe versichert. Dennoch gerät sie wegen dieses Hungers ungeachtet ihrer leisen Hilferufe nach Piquillo in die Schlingen des Vizekönigs und benutzt diese Aussicht, um ihrer beider Lage zu verbessern. Nun schreibt sie den berühmten Abschiedsbrief an Piquillo und sagt: «Ah! Piquillo! Mein armer Piquillo! ... Was wirst du sagen, wenn du diesen Brief bekommst? ...» Dann erhebt sie sich und singt den Brief vor. Piquillo findet ihn und will sich aus Verzweiflung das Leben nehmen. Der Selbstmord misslingt, Piquillo fällt einem Höfling auf den Rücken, welcher gerade den Auftrag hat, einen offiziellen Gatten für die neue Mätresse des Vizekönigs zu finden: dies ist Piquillo. Nun kommt die Operettenhandlung in Gang, bis zu der grossen Szene, wo Piquillo seiner ihm unbekannten Gattin bei Hofe vorgestellt wird und wo er Pericholes Verrat erkennen muss. Im Kerker erfährt er dann die Aufklärung des wahren Zusammenhangs durch die Geliebte. Die Worte, die er vor dem Einschlafen halb sagt, halb singt, sind das Gegenstück zu dem Brief der Perichole:

Man schlug mir vor, zu arrivieren
Für Geld zum miserablen Wicht.
So soll sich's in der Welt gebühren:
Ich weiss es wohl, doch wollt' ich nicht.
Geliebte — Geliebte —
Du tatest, was das Herz mir bricht!

Was tust du jetzt, du falsche Schöne,
Wie geht's dir, und wo bist du, wo?
Dieweil ich ächze hier und stöhne
Auf diesem kalten Bett von feuchtem Stroh!

Geliebte — Geliebte —
Was tust du, ach, es schmerzt mich so!

Beim König bist du, Ungetreue,
Er treibt mit dir galanten Scherz,
Der dir gefällt, und keine Reue
Erfüllt dein leichtes, leeres Herz,
Dein leeres Herz,
Dein leichtes Herz!
Geliebte — Geliebte —
Was tust du, ach, es macht mir Schmerz!
Es macht mir Schmerz!

Ach, was soll Eifersucht noch strafen
Den, der da liegt auf schlechtem Stroh!
Viel besser ist es einzuschlafen;
Wer schläft, vergisst, heisst's irgendwo.
Erbarm dich, Schlaf, und lass dich rühren,
Sei du mir treu, verlass mich nicht ...
Mein Weib, wo bist du ... könnt' ich's spüren ...
Geliebte ...
O tu nicht, was das Herz mir bricht! ...

Aber diese Verse, so schön sie sind und so ergreifend in dem Motiv der Eifersucht, die sich im Halbschlaf bis zur Liebe hintastet, haben keinen eigenen Sprachwert, sie verzehren sich gleichsam als die sprachlich schöne Unterlage einer schöneren Musik. Der Brief aber lautet:

Geliebter, o glaub mir, ich schwöre,
Meine Liebe zu dir ist gross.
Ach! nicht kleiner jedoch die Misere,
Die uns leider beschieden das Los.
Du selber, du musst es erkennen,
So kann es doch weiter nicht gehn.
Wir müssen ein wenig uns trennen,
Um froher uns wiederzusehn.
Bedenke doch, was von uns bliebe,
Wenn der Zustand noch weiterhin währt:
Am Ende kriegt satt nur die Liebe,

Wer vergebens zu essen begehrt.
Ich bin Weib, und ich weiss, es ist Schwäche,
Aber eben das ist doch ein Grund;
Glaub mir, dass die Wahrheit ich spreche:
Kein Stück Brot nahm ich heut in den Mund.
Ich fühl, wie dich schmerzt dieses Schreiben.
Was ich tue, ich kann nichts dafür.
Ich werde die Deine stets bleiben
Im Innern — das glaube mir.
Ja, ich tue zu unserem Wohle,
Was ich muss und was Klugheit mir rät.
Lebe wohl! — Deine Perichole,
Die vor Liebe und Hunger vergeht.

Krakauer sagt mit Recht: «Dieser an Mozart gemahnende Briefarie ... lässt sich nur das Lied Fortunios oder der Brief der Metella zur Seite stellen. Es ist kein Zufall, dass sich die Musik Offenbachs gerade an der Form des Liebesbriefes entzündet, denn in Briefen erscheint der geliebte Gegenstand wie das Paradies unendlich nah und zugleich unendlich fern ...» Aber der *Metella-Brief* aus *Pariser Leben* ist eine prachtvolle Einlage, während der Brief der Perichole musikalisch und dramatisch die Handlung trägt. Karl Kraus, der der Operette eine übermusikalische Bedeutung zuerkannte, kaum anders als Kierkegaard dem *Don Juan* von Mozart, hat seine Bearbeitungen Offenbachs ausschliesslich dem Ziele gewidmet, die Musik des Meisters durch einen wahrhaft zeitgemässen Text neu erblühen zu machen. Er hatte das feinste Gefühl für die Grenzen, die diese Aufgabe seiner eigenen Sprache setzte: sie durfte sich nur bis zu dem Punkte hin entfalten, wo sie die Macht der Musik ins hellste Licht rückte, ohne diese durch eine angemasste Eigenmacht in Frage zu stellen. Das Problem, das die ständige Konfrontierung von Sprache und Musik dem Bearbeiter stellte, drückt dieser besonders treffend in dem Vorwort zu seiner Bearbeitung von Offenbachs *Vert-Vert* (Wien 1932) aus, wenn er sagt: «Doch welches Dichten — poiein, machen — wäre denkbar, das dem Sprachwesen so nahe kommt, wie eines, das, freilich unter dem Zauberstab dieser Musik, den Spuren einer völlig zeitfremden Liebeshandlung zu fol-

gen hat! Das schon geschriebene Liebesgedicht des Grafen d'Arlange zu schreiben, bis zu jener Unvollkommenheit, die der Musik die Erfüllung gewährt – darin ist manches Liebesgeheimnis der Sprache aufgeschlossen, deren Verbindung mit dem Ton in ihrer unerschöpflichen Bereitschaft beruht. Die Vertonung des fertigen Sprachkunstwerks stellt ein Nebeneinander zweier Welten her bis zur Zerstörung beider. Das wahre Ineinander ist das Ergebnis der Eindichtung des Wortes in die Musik, die bei einem Tondramatiker wie Offenbach durch den Text verbessert oder verschlechtert werden kann.» Der Brief der Perichole muss Karl Kraus für dieses süsse Schweben zwischen Wort und Musik so beispielhaft gewesen sein, dass er es verantwortete, ihn auch unabhängig von der Musik zu veröffentlichen.

Was nun an diesem Musiktext, wenn wir ihn mit der hier notwendigen Einschränkung als Gedicht betrachten, so bezaubernd wirkt, ist die Leichtigkeit des Tones, die sich nicht nur der Musik verdankt, sondern auch dem französischen Text von Meilhac und Halévy, wie der älteren deutschen Übersetzung von Ludwig Kalisch, die mir nicht zugänglich ist und von welcher Karl Kraus «einige glückliche Wendungen» übernommen hat. Die Übersetzung französischer Gedichte ins Deutsche ist im Prinzip darum eine so hoffnungslose Aufgabe, weil die französischen Worte als solche halb so schwer sind wie die entsprechenden deutschen, und nur wo die Affinität eines deutschen Dichters an dieses Leichte und Leichtere vorweg gegeben ist, kann die Neuschöpfung französischer Verse gelingen. Dieses Leichte taucht in der deutschen Dichtung, wenn man von Goethes Jugend- und Altersliedern billigerweise absieht wie auch von der grossen romantischen Lyrik, in deren Sprache der Zusammenhang mit der Welt getilgt ist, gerade in dem Augenblick auf, da sie als Dichtung sinkt, dafür aber in die Gesellschaft eingreift: bei Heine. Bei den Stauungen, die Heine durch Ausbrechen der Reime seinen Gedichten einbaut, wirkt zuweilen das völlige Loslassen in die durchgereimte Strophe mit elementarer Kraft. Keines seiner Gedichte scheint hierfür so bezeichnend zu sein wie das zweite der drei, die er unter dem Titel *Der Apollogott* im «Romanzero» vereinigt hat. Es enthält den Gesang des Apollo, an dem eine Nonne

am Rhein in Liebe zu dem Gott entbrennt: sie verlässt c
Kloster, um in der Amsterdamer Judengasse ihren «holden A
gott» zu suchen. Was sich da begibt, gehört in das Gebiet ein
satirischen Hohns, der die Lyrik durchbricht, der Gesang d
Apollo aber lautet so:

Ich bin der Gott der Musika,
Verehrt in allen Landen;
Mein Tempel hat in Gräzia
Auf Mont-Parnass gestanden.

Auf Mont-Parnass in Gräzia,
Da hab' ich oft gesessen
Am holden Quell Kastalia,
Im Schatten der Zypressen.

Vokalisierend sassen da
Um mich herum die Töchter,
Das sang und klang la-la, la-la!
Geplauder und Gelächter.

Mitunter rief tra-ra, tra-ra!
Ein Waldhorn aus dem Holze;
Dort jagte Artemisia,
Mein Schwesterlein, die Stolze.

Ich weiss es nicht, wie mir geschah;
Ich brauchte nur zu nippen
Vom Wasser der Kastalia,
Da tönten meine Lippen.

Ich sang – und wie von selbst beinah
Die Leier klang, berauschend;
Mir war, als ob ich Daphne sah,
Aus Lorbeerbüschen lauschend.

Ich sang – und wie Ambrosia
Wohlrüche sich ergossen,
Es war von einer Gloria
Die ganze Welt umflossen.

Wohl tausend Jahr aus Grázia
Bin ich verbannt, vertrieben –
Doch ist mein Herz in Grázia,
In Grázia geblieben.

Die Leichtigkeit dieser Worte steht der Leichtigkeit der französischen Worte, wie sie der Dichter täglich in Paris hörte, ganz nahe, und der Klingklang der Reime, der immer die Gefahr auf sich nimmt, ins Satirische umzukippen, ist wiederum Offenbachs heiterer Götter- und Menschenwelt so eng verwandt, dass die Daphne-Strophe in ihrer reinen Lyrik geradezu als das Siegel auf diesen Zusammenhang in Erscheinung tritt. Die Verwandtschaft von Satire und Lyrik, die bei Heine nur vereinzelt, dann aber erschütternd hörbar wird, wie am Schluss von *Kleines Volk* oder von *Unterwelt,* ist die Stilform von Offenbachs Musik und die Existenzform des Künstlers Karl Kraus. Daher kommt das Besondere in der Übersetzung des Briefs der Perichole, dass sich in ihm die deutsche und die französische Sprache, das Wort und die Musik verbündet zu haben scheinen, um ein Kunstwerk hervorzubringen: in Wien, wo die höhere Gesellschaft und die freiere Sprache das Leichte eher als möglich erscheinen lassen als wo immer in Deutschland.

«O mon cher amant, je te jure / Que je t'aime de tout mon cœur; / Mais, vrai, la misère est trop dure, / Et nous aurons trop de malheur!» In der Übersetzung wird der gefühlte Bericht zur sprachlichen Verkettung von Liebe und Not: «Geliebter, o glaub mir, ich schwöre, / Meine Liebe zu dir ist gross. / Ach, nicht kleiner jedoch die Misere, / die uns leider beschieden das Los.» Hier ist das Elend auf den Schwur gereimt, und der Reim macht ahnen, dass in der Not vieles möglich ist; es kommt hinzu, dass «misère» nur das Elend bedeutet, welches erst «Misere», als Fremdwort, zu dem zweideutigen Ausdruck macht, der Offenbachs Stil angemessen ist. «Tu dois comprendre toi-même / Que cela ne saurait durer, / Et qu'il vaut mieux ... (Dieu, que je t'aime!) / Et qu'il vaut mieux nous séparer.» Die vom Gefühl so schön beschwerte Klammer entspricht dem Gefühlsprozess dieser Liebenden im Schreiben ihres Briefes wie auch dem Text bei Prévost. Dieser ist so sehr Gefühl, dass der Ton im Gegensatz zu der scharfen Prosa der

Erzählung nicht nur auf die Romantik vordeutet, sonder
geradezu auf eine Einlage hinweist, die nicht vom Autor selb
stammend von irgendwo anders her übernommen wäre. D
Keim der Dialektik, den der Brief dennoch enthält, komm
bei Karl Kraus dadurch zum Blühen, dass er seine eiger
Sprachwelt kühn sowohl Prévost wie Meilhac-Halévy, die gar
auf Prévost beruhen, substituiert, darum sagt er leicht un
lieblich: «Du selber, du musst es erkennen, / So kann es doc
weiter nicht gehn. / Wir müssen ein wenig uns trennen, / U
froher uns wiederzusehn.» «Crois-tu qu'on puisse être bie
tendre / Alors que l'on manque de pain? / A quels transpor
peut-on s'attendre, / En s'aimant quand on meurt de faim
Bei Kraus heisst es: «Bedenke doch, was von uns bliebe,
Wenn der Zustand noch weiterhin währt: / Am Ende krieg
satt nur die Liebe, / Wer vergebens zu essen begehrt.» Wiede
ist die sprachliche Verdichtung von Hunger und Liebe eviden
die französische Antithese geht auf den Inhalt, die deutsch
auf die Sprache; in «satt» sind beide Sphären verknüpft, «Z
stand» und «kriegen» führen geraden Weges von Paris nac
Wien und zu einem Autor, der für seine Sprache in Anspruc
nehmen kann, was Goethe von Persien sagt: «Wie das Wor
so mächtig dort war, / Weil es ein gesprochen Wort war.» Vo
der nächsten Strophe: «Je suis faible, car je suis femme, / E
j'aurais rendu quelque jour, / Le dernier soupir, ma chèr
âme, / Croyant en pousser un d'amour» hat Kraus nur de
ersten Vers beibehalten, obwohl sie ergreifend schön ist und e
schon bei Prévost war; die Abschwächung ist stärker. Nu
heisst es: «Ich bin Weib, und ich weiss, es ist Schwäche, / Abe
eben das ist doch ein Grund; / Glaub mir, dass die Wahrhei
ich spreche: / Kein Stück Brot nahm ich heut in den Mund.
Es ist wahrscheinlich, dass Kraus den ganzen Schluss aus Grün
den dramatischer Logik in dieser Form nicht übernehme
wollte. Die Liebe der Perichole ist zu deutlich ausgesprochen
als dass Piquillos Selbstmordabsicht nach Lektüre des Briefe
noch voll verständlich wäre. «Ces paroles-là sont cruelles, / J
le sais bien ... mais que veux-tu? ... / Pour les choses essen
tielles, / Tu peux compter sur ma vertu.» Kraus tilgt das sei
ner Epoche ungemässe «vertu» und sagt mit stiller Ironie, al
wenn ihr der Hunger verböte, selbst daran zu glauben, da die

ser Glaube geradezu auf des Hungers Schneide steht: «Ich fühl, wie dich schmerzt dieses Schreiben. / Was ich tue, ich kann nichts dafür. / Ich werde die Deine stets bleiben / Im Innern – das glaube mir.» «Je t'adore ... si je suis folle, / C'est de toi! Compte là-dessus ... / Et je signe: la Périchole / Qui t'aime, mais qui n'en peut plus.» Das «Et je signe», das in einem Brief an den Geliebten merkwürdig distanziert erscheint, aber das Zögern der Schreibenden abbilden könnte, wird bei dem deutschen Dichter aus einer Briefformel zu einem echt gefühlten Wort des Abschieds: «Ja, ich tue zu unserem Wohle, / Was ich muss und was Klugheit mir rät. / Lebe wohl! – Deine Perichole, / Die vor Liebe und Hunger vergeht.» Die Liebe wird abgeschwächt, die Klugheit schillert gefährlich, das Gefühl lebt auf in jenem Lebewohl, der Name ist die im Wort des Abschieds schwindende und dem Geliebten abwesend verbleibende Geliebte selbst, und wieder ist Liebe und Hunger, hier aber in einem das ganze Lied krönenden Schlussklang des Vergehens erst mit diesem «vergehen» zu der sprachlichen Einheit geworden des «unsterblichen Seufzers aus Liebe und Not», den die Musik gestaltet und welcher nunmehr auch im deutschen Wort Bestand hat.

FRIEDRICH HÖLDERLIN: HÄLFTE DES LEBEN

Von Ludwig Strauss.

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

I. Gehalt und innere Form.

Sommer und Winter als Hälften des Lebens sind nicht Jugend und Alter. Hölderlin weiss und hat es in Briefen und Gedichten mehr als einmal gesagt, wie friedlich, heiter und herrlich das Alter sein kann. Mitten in den Jahren der höchsten Manneskraft, und nicht im Alter, überwältigte ihn die unheilbare Krankheit. Sommer und Winter sind in unserem Gedicht die gesegnete, blühende und fruchtbare Zeit gegen die segenlose, kahle und unfruchtbare, gleichviel ob sie ineinander verschränkt, in wechselnden kurzen Gezeiten, oder in zwei grossen Perioden aufeinanderfolgen. Hölderlins Naturgefühl war in gesunder Zeit darin der Antike und dem Mittelalter noch nahe, dass er die fruchtbare und gepflegte Landschaft der winterlichen und wilden bei weitem vorzog. Der Winter erscheint in allen Gedichten, die ihn erwähnen, als feindlich (vgl. *Der Winter,* später *Vulkan* genannt, und *Menons Klagen um Diotima*); der Nordwind, der Geist des Winters, heisst «der Liebenden Feind», «der immerzürnende Boreas, mein Erbfeind». Die Entdeckung der Schönheit winterlicher Landschaft, wie sie etwa in den Eislaufgedichten Klop-

stocks und Herders sich dokumentiert, bleibt Hölderlin fern. Erst in den Gedichten der Krankheitszeit, die den Titel *Der Winter* tragen, wird die besondere Schönheit des Winters als eine geistige Schönheit, als Ausdruck gesteigerter Klarheit gesehen. Dann erst erscheint «geistiger das weit gedehnte Leben», «die Luft ist feiner», «die Gebilde / Sind, auch zerstreut, erscheinender» und «bleicher Schnee verschönert die Gefilde». Hier sind die Ansätze zu einer grossen Winterpoesie, wundervolle Zeilen, aber kein durchgeführtes Gedicht mehr. In der Zeit der Gesundheit und noch des Übergangs zur Krankheit blieb der Winter, was er in unserem Gedicht ist, rein negativ gesehen.

Im Sinnbild zweier Landschaften sind Sommer und Winter als Lebenshälften gegeneinander gestellt, und der Schlüssel zum Sinn des Bildes liegt in der Sprache, die es verwahrt. Norbert von Hellingrath macht in seiner Anmerkung zu unserem Gedicht (*Propyläenausgabe von Hölderlins sämtlichen Werken,* Bd. IV, S. 301) darauf aufmerksam, «dass im zweiten und nur im zweiten Bild das eigene Ich des Dichters laut wird». Hier erst heisst es «weh *mir*» und «ich». Und wir dürfen hinzufügen, dass mit diesem Hervortreten des Ich, über das Wehe gerufen wird, das Du verloren geht. Die erste Strophe war ganz Anrede, die zweite ist an niemanden gerichtet; das einsame Ich fragt in die winterliche Leere hinein und findet keine Antwort. In den sprachlosen Mauern schweigt die Welt es an, die vordem ganz Sprache war. Nur hier, hiess es, wird das eigene Ich laut; ohne sich zu nennen, sich als Gesondertes laut werden zu lassen, redete es in der Anrede der ersten Strophe, lebte es in der Beziehung zur Landschaft. Nun ist diese Landschaft ihm genommen; zu der, die es umgibt, kann es keine Beziehung finden. Die Aufhebung der Beziehung zwischen Ich und Umwelt, das Vertriebensein ins Selbstgespräch des unbezogenen Ich ist Exil, ist Winter. An einer zentralen Stelle in den philosophischen Fragmenten Hölderlins (*Über die Religion, Propyläenausgabe* III, 263) heisst es: «Weder aus sich selbst allein, noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, kann der Mensch erfahren, dass mehr als Maschinengang, dass ein Geist, ein Gott ist in der Welt, aber wohl in einer lebendigeren, über die Notdurft er-

habenen Beziehung, in der er stehet mit dem, was ihn umgibt.» Die Welt, die in der Beziehung die Gegenwart der Gottheit offenbarte, verliert mit der Unterbrechung der Beziehung die Sprache und zeigt dem Menschen nur noch den stummen «Maschinengang» der Fakten.

Die Sommerlandschaft der ersten Strophe ist also mit wesenhafter Notwendigkeit ganz in die Anrede an die Schwäne eingetan und damit aus der Sphäre der Schilderung in die des Gesprächs, des Beziehungsausdrucks überführt. So kann nach der ausdrücklichen Anrufung der im Zentrum der Landschaft gesehenen Schwäne die Darstellung ihres Tuns durch ein «Und» mit der vor der Anrufung gegebenen Darstellung der Landschaft verbunden werden. Um so schroffer bricht das Selbstgespräch des isolierten Ich im Anfang der zweiten Strophe hervor. Die Schwäne sind dem Dichter sonst ein Gleichnis der Liebenden, also der exemplarisch *bezogenen* Person gewesen (*Menons Klagen um Diotima* IV, auf den Zusammenhang der Stelle mit unserem Gedicht weist Emil Lehmann in seinem Buch *Hölderlins Lyrik,* S. 240 f. hin), und als dies Gleichnis galt, waren die Liebenden einander Umwelt und vor dem Einbruch des Absterbens aus der Landschaft in die Seele geschützt:

Wohl gehn Frühlinge fort, ein Jahr verdränget das andre,
Wechselnd und streitend, so tost droben vorüber die Zeit
Über sterblichem Haupt, doch nicht vor seligen Augen,
Und den Liebenden ist anderes Leben geschenkt.
Denn sie alle, die Tag und Jahre der Sterne, sie waren
Diotima! um uns innig und ewig vereint.

Aber wir, zufrieden gesellt, wie die liebenden Schwäne,
Wenn sie ruhen am See, oder auf Wellen gewiegt,
Niedersehn in die Wasser, wo silberne Wolken sich spiegeln,
Und ätherisches Blau unter den Schiffenden wallt,
So auf Erden wandelten wir. Und drohte der Nord auch,
Er, der Liebenden Feind, klagenbereitend, und fiel
Von den Ästen das Laub, und flog im Winde der Regen,
Ruhig lächelten wir, fühlten den eigenen Gott
Unter trautem Gespräch, in Einem Seelengesange,
Ganz in Frieden mit uns kindlich und freudig allein.

Der von keinem lebendigen Zusammenhang vor der Vergänglichkeit behütete Mensch, nur er verfällt dem «Winter» und verliert mit der Landschaft Blüte, Frucht und Sprache. «So einsam fehlt jegliches Göttliche mir», heisst es im Fortgang der zitierten Elegie. An der Wende des Lebens gemahnen den winterverfallenen Menschen die Schwäne an die eigene Vergangenheit, da sie ihm noch Gleichnis sein konnten; scheidend spricht er die eigene Sommerzeit in ihnen an.

Die innere Komposition der beiden Strophen entfaltet sich in vier grossen Vorstellungen: in der ersten Strophe das «Hängen» des Landes in den See und wie eine Fortsetzung der selben Bewegung des Neigens und Sinkens das Eintauchen der Schwanenhäupter ins Wasser; hier ist alles einheitlich und das «Und», das beide Strophenteile verbindet, natürlich; in der zweiten Strophe die suchende Bewegung der winterverfallenen Person und dagegen, unverbunden, das bewegungslose Stehn der Mauern, deren Sprachlosigkeit nur das Klirren der Wetterfahnen mit ödem Ton unterbricht, — denn nun ist ja nur noch «Maschinengang» in der Welt, und an Stelle der Sprache von Blüte, Frucht und lebendigem Wesen klingt das vom Wind gedrehte Metall. So herrschen im ganzen Gedicht Bewegungen: die Bewegung des liebenden Sichneigens und Eindringens, dann die des trostlosen Greifens ins Leere, des antwortlosen «Wo?», bis all diese Bewegungen an die sprachlos-kalten Mauern der verschlossenen Welt prallen und nur die fremde Bewegung eines sinnlosen Naturmechanismus bleibt. Das wird sehr deutlich, wenn wir einmal nur die Verben der beiden Strophen gegeneinander halten: hänget, tunkt, — nehm, ist, stehn, klirren — ruhig, weich und lebendig gegen unruhig, hart und tot.

Mit Recht sagt Hellingrath, dass «hänget» in Vers 1 «sowohl das Überhängen der Vegetation über den Uferrand bedeutet, als, ... landkartenhaft gesehen, das ‚Hängen' der Fläche des Landes ... in die Fläche des Sees». Das schwebend Bewegte dieser Darstellung wird sprachlich dadurch verstärkt, dass wir zuerst, gleich nach dem Setzen einer Farbe und Form (gelbe Birnen) das Prädikat «hänget» hören, dann die Fläche, auf der wir die gelben Birnen sehen, erweitert und mit neuen

Farb- und Formelementen bereichert wird (und voll mit wil
den Rosen), aber immer noch das Hängen weder Subjekt noch
Ziel hat und erst dann, im Gegensatz zur üblichen Wortfolge
die schwebenden Phänomene von Substanzbegriffen aufgefan
gen, Subjekt des Satzes und Ziel seiner Bewegung uns über
liefert werden: das Land in den See. Es ist, als würde ein Tep
pich, mit gelben Birnen und vielen wilden Rosen bemalt
in der Schwebe uns vor Augen gehalten, und dann erst an
das Land geheftet und über den See gesenkt. Das Schauen de
Bildganzen, das so entstanden ist, erfährt sich nun, nach de
Anrufung der Schwäne, in «Und» als ein *anredendes* Schauen
erst dann, denn bis zur Anrede könnte es noch ein objektives
Schauen sein, die Anrede selbst könnte einen neuen Inhalt
einführen, aber das «Und» nach ihr besagt, dass schon die
Aussage des Geschauten in die Anrede gehört hat. Im Entwurf
Die Rose, einem der Entwürfe, die zu unserem Gedicht ge
führt haben, war die Anrede an die Rose gerichtet: «holde
Schwester» — der Klang ist dem von «ihr holden Schwäne»
schon sehr nahe; ein Lebendiges in der Landschaft sollte für
die ganze Landschaft stehen, und in ihm sollte sie angeredet
werden. Im fertigen Gedicht sammelt sich so das Leben der
Landschaft in den Schwänen, die in der Mitte einer einzig
artigen Periode angeredet werden und dann sogleich als zwei
tes Subjekt nach «Land» in den Satz eintreten; *von* ihnen
wird *zu* ihnen gesprochen, wie vorher von der Landschaft, wie
wir nun wissen, *zu ihnen* gesprochen worden war; das Schauen
stand bereits in der Zwiesprache und erfährt das, sich aus
sprechend, mitten im Satz. Auch die zweite Satzhälfte ist von
leicht gespanntem Bau, da auch hier zuerst die adverbiale Be
stimmung, dann das Prädikat und erst dann Subjekt und Objekt
stehen, aber die Spannung ist geringer, nur wie ein leiser Nach
hall der vorigen; dem Prädikat folgt sogleich, ohne einge
schaltete Hemmung von der Art der in Vers 2 gesetzten Ver
zögerung, das Subjekt. Wer an das «gesellt wie die liebenden
Schwäne» der *Klagen um Diotima* denkt, wird bei «Küssen»
auch vor allem an die Liebkosungen denken, die die Schwäne
einander erweisen; wer das Gedicht aufnimmt, ohne zu ver
gleichen, mag die Schwäne nicht nur voneinander, sondern
von der ganzen, reichen, liebenden Landschaft geküsst sehen.

In der Beziehung zueinander rücken sie ja in die Mitte ihrer gemeinsamen Welt und erfahren in ihr den gemeinsamen «eigenen Gott». Und nun, «trunken von Küssen», tauchen sie die Häupter «ins heilignüchterne Wasser».

Gewiss irren C. C. T. Litzmann (zu Beginn seiner Sammlung von Hölderlins Briefen) und E. Lehmann, wenn sie hier von einer «öden Wasserfläche» reden, die dem Dichter «nüchtern — freilich: heilig-nüchtern» im Gegensatz zu der blühend lebendigen Uferlandschaft erschiene. Wer das glaubt, hört geläufige Wertungen in unser Gedicht hinein, die ihm und seinem Dichter fremd sind. Wenn Hölderlin die Wasserfläche als öde empfände, würde er das ausdrücklich gesagt haben, denn an sich bedeutet sie bei ihm etwas Positives und so wird sie auch im Zusammenhang unseres Bildes von jedem unbefangenen Auge wahrgenommen. Vielleicht ist es aber, zumal da sich dieser Zweifel nun doch erhoben hat, gut, sich zu erinnern, was denn sonst bei Hölderlin Wasser bedeutet. In dem frühen Fragment *Hyperions Jugend* heisst es: «Der Geist des Wassers, wenn er unsern Jünglingen in der heiligen Woge begegnet, spielt er nicht die Melodie ihres Herzens?» In dem oben zitierten Schwanengleichnis aus Menons Klagen ist das Wasser, in das die Schwäne niedersehen, ein Spiegel des ätherischen Blaus und der silbernen Wolken. Und die Reihe der Preisungen geht fort bis zu der Fügung «unschuldig Wasser» in *Patmos*. Hölderlins Jugendfreund Magenau erzählt, wie er, Hölderlin und Neuffer sich bereiteten, zur Bowle Schillers Lied an die Freude zu singen, «aber Hölderlin begehrte, dass wir erst an der kastalischen Quelle uns von allen unsern Sünden reinigen sollten. Nächst dem Garten floss der sogenannte Philosophenbrunnen, der war Hölderlins kastalischer Quell; wir gingen hin durch den Garten und wuschen das Gesicht und die Hände ... dies Lied ..., sagte Hölderlin, darf kein Unreiner singen.» (*Propyläenausgabe* VI 228.) Diese Beziehung zum kastalischen Quell bleibt erhalten bis in das Fragment aus der Reifezeit *Deutscher Gesang*, das die Elemente der Trunkenheit und der Nüchternheit enthält wie unser Gedicht und den Entwürfen zu ihm zeitlich nahe steht. Es beginnt: «Wenn der Morgen trunken begeisternd heraufgeht ...» und später heisst es in ihm:

dann sitzt im tiefen Schatten,
Wenn über dem Haupt die Ulme säuselt,
Am kühlatmenden Bache der deutsche Dichter
Und singt, wenn er des heiligen nüchternen Wassers
Genug getrunken, fernhin lauschend in die Stille,
Den Seelengesang . . .

Hellingrath (*Prop.-Ausg.* IV 243) druckt hier «heilignüchtern nen», aber in der Handschrift stehen die Adjektive noch getrennt; erst in unserem Gedicht haben sie ihre bedeutsame Verschmelzung gefunden. (In richtiger Lesung bringt die Stelle aus dem *Deutschen Gesang* Zinkernagels *Hölderlinausgabe* im Inselverlag V 116.) Jedenfalls wird hier schon dem Wasser die heilige Nüchternheit zugesprochen. Fragen wir uns nun, was denn bei Hölderlin das Wort nüchtern heisst und ob es wirklich den durch «heilig» nur gemilderten negativen Klang hat, den Litzmann und Lehmann in ihm wahrzunehmen glauben. Schon dass im zitierten Fragment der Trunk vom nüchternen Wasser den Dichter zum Seelengesang bereitmachen kann, dürfte uns belehren, dass nüchtern hier nicht öd und kalt heisst. Aber wir haben zum Begriff der Nüchternheit eine ausführliche Kundgebung Hölderlins. Am 24. November 1796 schrieb Schiller dem jungen Freund einen Brief, in dem er ihn vor der Gefahr warnte, «die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren». Das Wort trifft in die Mitte von Hölderlins Leben, regt Kräfte und Gedanken in ihm auf und wird selber gedanklich und dichterisch entfaltet. So heisst es in Hölderlins Aphorismen (*Prop.-Ausg.* III, 242): «Das ist das Mass der Begeisterung, das jedem einzelnen gegeben ist, dass der eine bei grösserem, der andere nur bei schwächerem Feuer die Besinnung noch im nötigen Grade behält. Da wo die Nüchternheit dich verlässt, da ist die Grenze deiner Begeisterung. Der grosse Dichter ist nie von sich selbst verlassen, er mag sich so weit über sich selbst erheben als er will. Man kann auch in die Höhe *fallen,* so wie in die Tiefe. Das letztere verhindert der elastische Geist, das erstere die Schwerkraft, die im nüchternen Besinnen liegt. Das Gefühl ist aber wohl die beste Nüchternheit und Besinnung des Dichters, wenn es richtig und warm und klar und kräftig ist.» Trunkenheit

und Nüchternheit sind einander hier, Hölderlinisch gesprochen, durchaus harmonisch-entgegengesetzt, sie schliessen einander nicht aus, sondern ergänzen einander, ja, durchdringen einander: das nüchterne Besinnen ist dem Gefühl selbst, als sein natürliches Mass, als Wirkung seiner «Richtigkeit» eingetan. Soll das Wort «nüchtern» in Hölderlins Mund einen negativen Sinn haben, so muss uns das durch einen ausdrücklichen Zusatz gesagt werden, so in der Elegie, der Vorstufe zu *Menons Klagen um Diotima,* wenn der Hades das «allzu nüchterne Reich» genannt wird. Aber hier wie bei dem «nüchternen Orkus» in der Ode *Lebenslauf* hat der Dichter in späteren Fassungen das Wort getilgt, wohl um seinen negativen Gebrauch überhaupt zu vermeiden. Das so lebendig gemachte, vom Gefühl durchfärbte Wort kann sich mit «heilig» nun zu einer unlöslichen Einheit verschmelzen, die Lebenskraft genug hat, aus dem Werk Hölderlins in das Stefan Georges hinüber zu wirken und dort in dem so anderen Tone des Nachfahren gross und schön widerzuklingen:

> Ein herz voll liebe dringt in alle wesen
> Ein herz voll eifer strebt in jede höhe
> Und heilig nüchtern hebt der taglauf an.
> *(Stern des Bundes)*

Das Kompositum ist wieder getrennt, entsprechend der rationaleren Sphäre des Georgeschen Gedichtes, aber die Zusammenfügung der beiden Adjektive hier ist doch nicht denkbar ohne die Verschmelzung, die sie in Hölderlins Gedicht eingegangen waren. Das Wasser ist von der sinnlichen Seite her der Atmosphäre dieses Kompositums nahe; die oben zitierten Zeugnisse und der Gebrauch des Wassers in vielen Gleichnissen bezeugen es, am schönsten vielleicht die Hyperionstelle (I. Band, 1. Buch): «Ein freundlich Wort aus eines tapfern Mannes Herzen, ein Lächeln, worin die verzehrende Herrlichkeit des Geistes sich verbirgt, ist wenig und viel, wie ein zauberisch Losungswort, das Tod und Leben in seiner einfältigen Silbe verbirgt, ist wie ein geistig Wasser, das aus der Tiefe der Berge quillt, und die geheime Kraft der Erde uns mitteilt in seinen kristallenen Tropfen.» Tiefe und Fülle gehei-

mer Kräfte des Lebens und Todes, zum schlichtesten Ausdruck durchgeläutert, das ist «geistig Wasser». So können der geistige und der elementare Ausdruck hier zu der erschütternden Einheit kommen, in der unser Gedicht sie bewahrt. Das heilignüchterne Wasser ist ein herznahes, unschuldiges, das Mass hütendes, reinigendes, dabei durchaus lebendiges Element, das als ein wesentlicher Teil in die Sommerlandschaft hineingehört, ohne sie zu stören oder ihre Kontinuität zu unterbrechen.

Im Entwurf hatte gestanden: «und trunken von Küssen taucht ihr das Haupt ins heilignüchterne kühle Gewässer». «Tunkt» wird statt «taucht» wohl wegen der Klangbeziehung zu «trunken» gesetzt; es wirkt in seiner Alltäglichkeit noch konkreter und energischer; «Wasser» statt «Gewässer» dringt von der Bezeichnung der Einzelerscheinung zu der des grenzenlosen Elements vor; das Wort «kühl» konnte entbehrt werden, weil es aus dem «heilignüchternen Wasser» ohnehin spürbar wird wie die Sonnenwärme aus der Uferlandschaft. Aber diese zur Besinnung ladende Kühle ist freilich dasjenige Element der Strophe, das dem winterlich Kalten der zweiten Strophe am nächsten kommt, so wie die Nüchternheit, selber ein positives Lebenselement, doch innerhalb der Lebenseinheit am nächsten jenem Zustand übersteigerter Ichbewusstheit und Isolierung ist, der diese Einheit zersetzt oder von ihrer Zersetzung zeugt. So ist es natürlich, dass von hier aus der Umschlag in die frostige Landschaft der zweiten Strophe geschieht. Dieser Zusammenhang gibt sich auch klanglich kund, wenn die Alliterationsreihe «Weh — wenn — Winter — wo» zu Anfang der zweiten Strophe an das noch gar nicht als schmerzlich empfundene W von «Wasser» am Ausgang der ersten Strophe anknüpft und es ins Klagende wendet, so den Abgrund zwischen beiden Teilen des Gedichts überbrückend; die Brücke wird noch verfestigt durch die Alliteration von «nehm» zu «nüchtern».

Die langsame Steigerung des Bewusstseins-Elements im ersten Teil führt zum Überbewusstsein im zweiten. Im «Und» von Vers 5 erfuhr das Schauen sich als anredendes, die Seele sich als bezogen, und mit rückwirkender Kraft verwandelte dies «Und» das reine Bild der ersten Verse zum Beziehungsausdruck. Ihren Rausch zu kühlen tauchen die Schwäne ihr

Haupt ins Besinnungselement, das hier nur Mass und Weihe, keine Störung oder Isolierung bringt. Aber wie es die Schwäne in dies Besinnungselement untertauchen sieht, taucht das Ich aus ihm auf und weiss sich als isoliert, der Beziehung beraubt, winterverfallen. Das Nüchterne schlägt ins Allzunüchterne um. Wenn man sonst (siehe vor allem Vietor, *Die Lyrik Hölderlins*) einen dreiteiligen Aufbau der Hölderlinschen Gedichte nach dem dialektischen Schema von These, Antithese und Synthese nachweisen konnte, so zeigt sich in unserem Gedicht der umgekehrte Weg: die Synthese, die in der ersten Strophe gegeben ist, löst sich auf; die zweite Strophe zeigt in harter Gegensätzlichkeit das vordem langsam seiner selbst bewusst gewordene Ich als Isoliertes, nach der vorher ihm gegebenen Ergänzung durch eine harmonisch zu ihm gestimmte Umwelt fragend und suchend; und dann als Antithese zu dieser These die von ihm losgerissene, winterliche Umwelt, mit der eine neue Synthese zu finden hier noch unmöglich scheint.

Der Bildstil und Sprachstil der zweiten Strophe unterscheiden sich von denen der ersten nicht weniger als der Inhalt. Die reiche Fülle der Adjektive, die in der ersten Strophe die Substantive schmückten oder ihren Prädikaten adverbial zugeordnet waren, ist verschwunden bis auf die beiden adverbial gebrauchten Adjektive «sprachlos und kalt». Und dagegen in der ersten Strophe: gelben, voll, wilden, holden, trunken, heilignüchterne. Die Substantive, an Zahl denen der ersten Strophe gleich, stehen ohne Beiworte gleichsam entlaubt ihnen gegenüber wie die kahle Baumgruppe des Winters der grünen des Sommers. Im Entwurf suchte das Ich die Blumen «im kahlen Felde», — wieder wie oben beim «kühlen Gewässer» wurde in der Ausführung auf das Adjektiv verzichtet, aber die Gestaltung erweckt den Eindruck des Kahlen mit grösserer Kraft als das direkte Wort es könnte, auch durch alle die anderen sprachlichen und klanglichen Eigenschaften, die wir noch darzustellen versuchen werden. Die erste Strophe enthielt eine einzige ausdrückliche Farbbezeichnung «gelb», aber am Gelb der Birnen entfaltete sich, ohne ausdrücklich genannt zu werden, das Rötliche der Rosen, das Grün, das Birnen und Rosen umgibt, das Weiss der Schwäne, und diesen starken Farben gegenüber kann auch das Wasser nur blau

erscheinen. Die zweite Strophe ist durchaus farblos, nur Licht, Schatten und Umriss; statt der blühenden optischen Details gibt sie grosse leere Flächen. Selbst im Rückerinnern an die Sommerwelt erscheinen nur Sonnenschein und Erdschatten und statt des konkreten Ausdrucks «wilde Rosen» der abstrakte «die Blumen». Die Wirklichkeit des Winters ist die graue Mauerfläche. Das ganze Gedicht bewegt sich in der optischen Sinnessphäre, und erst am Ende geht es in die akustische über; den Übergang bildet das negativ-akustische «sprachlos», höchst überraschend, weil ja Mauern gemeinhin nicht als sprechend vorgestellt werden, aber eben damit uns gemahnend, dass alle zuvor geschilderten oder angerufenen Dinge Sprache hatten, auch das Stumme in der Zwiesprache zum Menschen stand. Der Laut am Ende ist der einzige im ganzen Gedicht, und deshalb wirkt das Grelle und Scharfe an ihm so unheimlich gesteigert: das Klirren der Wetterfahnen, über dessen Bedeutung wir oben schon gesprochen haben. Einige Deuter und Übersetzer des Gedichtes fassen das Wort «Fahnen» im gewöhnlichen Sinne auf, wobei freilich das Verb «Klirren» recht künstlich wirken und ebenso umständlich wie unüberzeugend als Klirren der durchnässten und gefrorenen Stoffahnen erklärt werden muss. Sicherlich ist Hellingraths Deutung der Fahnen als Wetterfahnen richtig; dafür spricht auch eine Stelle in den Wahnsinnshymnen, die Waiblinger seinem Hölderlinroman *Phaeton* angehängt hat und die höchstwahrscheinlich echt Hölderlinisch sind; dort heisst es bei der Schilderung des Kirchturms: «im Winde aber oben stille krähet die Fahne.» Hier kann nur die Windfahne gemeint sein.[1] Freilich wirkt im Wort unseres Gedichts die gewöhnliche Bedeutung des Wortes «Fahnen» kontrastierend mit: sie gibt dem klirrenden Misston den tragisch-

[1] Für die Deutung von «Fahnen» als Wetterfahnen spricht es auch, dass ein halbes Jahrhundert später ein Dichter, dem Hölderlins Vorgang wohl kaum bekannt gewesen ist, wie er aus der Wetterfahne und anderem metallischen Klirren im Winterwind die Stimme des Todes gehört hat. Baudelaire gibt der letzten der *Métamorphoses du Vampire*, dem zertrümmerten Gerippe, diese Stimme:

> Tremblaient confusément des débris de squelette,
> Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette
> Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
> Que balance le vent pendant les nuits d'hiver.

ironischen Begleitton festlichen Rauschens. Der innere Prozess, den das zweideutige Wort auslöst, darf als ein Gestaltelement des Gedichts angesehen werden: weil die Assoziation an die Stoffahne unvermeidlich ist, aber sogleich vom Bewusstsein korrigiert und durch die Vorstellung der Wetterfahne ersetzt wird, wiederholt sich als Schicksal des Schlussworts noch einmal der Vorgang des ganzen Gedichts: eine reiche, bunte und warme Welt schrumpft zusammen zu einer dürftigen, farblosen und kalten, organisch Schmiegsames zum metallisch Harten, lebendige Bewegung zum toten Maschinengang.

Syntaktisch zeigte sich uns die erste Strophe als eine sehr harmonisch gebaute Periode aus zwei koordinierten, parallelen, gleichlangen, sanft gespannten Satzhälften, mit der Anrede in der Mitte und durch das folgende «und» gleitend verbunden. Die zweite Strophe zerfällt syntaktisch wie inhaltlich in zwei unverbundene, antithetische, ungleichlange Teile: die Frage der ersten vier Zeilen und die zwei kurzen antwortweigernden Sätze der letzten drei. Das symmetrisch gliedernde Zentrum der Anrede fällt fort, wie die einigende und ordnende Beziehungskraft, die in ihr sich äusserte, fortgefallen ist. Nur in dem Fragesatz zeigt unser Gedicht subordinierenden Bau; auch er zerfällt zwar in zwei durch «und» verbundene Teile, deren zweiter aber auf die in Gedanken erfolgende Wiederholung des Prädikats des ersten angewiesen ist und nicht selbständig wird. Der erste Teil, eingeleitet durch die Interjektion «Weh mir», ist aus Hauptsatz und Bedingungssatz so zusammengesetzt, dass der Bedingungssatz mitten in den Hauptsatz eingeschoben ist. Durch diese Abweichung von der üblichen Wortfolge werden Prädikat und Subjekt des Hauptsatzes von ihrem Objekt getrennt. Das Objekt, «die Blumen», wird auch sprachlich von dem suchenden Griff des «wo nehm ich» weit weggerückt, wie es ihm inhaltlich entrückt ist. Es entsteht eine viel schärfere syntaktische Spannung als die erste Strophe sie kennt, und wir müssen den ganzen eingelagerten Satz in dieser Spannung auf das Objekt des Hauptsatzes hin sprechen. Inhaltlich wäre ja dasselbe gesagt, wenn es hiesse: «Wo nehm ich die Blumen, wenn es Winter ist?» Aber die sprachliche Versinnbildlichung des Inhalts und damit die dichterische Seele des Satzes wäre aus ihm gewichen. Wir werden sehen,

wie die Spannung durch rhythmische Gestaltung noch gesteigert wird. Klagend folgen, nicht mehr von dieser Spannung erreicht, traurige Echos, nach dem zweiten «wo» zwei weitere Objekte. Die Frage ist zu Ende; statt der Antwort führen zwei knappe, unverbundene, wie hingeworfene, rein feststellende Sätze den disharmonischen syntaktischen Bau der zweiten Strophe zum Ziel.

II. Rhythmus und Laut.

Dass die freien Rhythmen der Spätzeit Hölderlins strophische Regelungen zeigen, hat für die Hymnen Arthur Hübscher in seiner zu wenig benutzten Untersuchung *Hölderlins hymnische Form* (*Die neue Dichtung, Jahrbuch 1924,* Regensburg und Leipzig) nachgewiesen. Es gilt auch für unser nicht hymnisches, sondern rein lyrisches Gedicht. Jene Regelungen betreffen im allgemeinen die Zahl der Zeilen und die inhaltliche Komposition. In unserem Gedicht bestimmen sie auch die rhythmischen Ordnungen innerhalb der Verse. Jede Strophe hat sieben Zeilen, davon drei dreihebige und vier zweihebige. Von den dreihebigen Versen ist in der ersten Strophe ein Paar an den Anfang gesetzt, ein einzelner an den Schluss, so dass sie die kürzeren umrahmen. In der zweiten Strophe steht gleichfalls ein Paar Dreiheber am Beginn. Man kann zwar den zweiten dieser Verse auch vierhebig lesen, wenn man in

Es Winter ist, die Blumen, und wo

das Wort «ist» als Hebung akzentuiert:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Das rhythmische Gleichmass wird gewahrt, wenn wir «ist» in eine dreisilbige Senkung einbeziehen:

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

was Hölderlin in den späten Hymnen auch sonst tut, z. B. in *Germanien:*

Wo aber überflüssiger denn lautere Quellen
Das Gold und ernst gewor*den ist der* Zorn an dem Himmel ...

Die dreisilbige Senkung, die so sehr der schulmässigen Gewohnheit neudeutscher Metrik widerspricht und so sehr den ursprünglichen rhythmischen Möglichkeiten der deutschen Sprache entspricht, ist in Hölderlins freien Rhythmen der Spätzeit nicht selten. Klopstock hat ihr den Weg bereitet, aber in Wahrheit bricht hier ein Element altgermanischer rhythmischer Freiheit in der Behandlung der Senkung von neuem durch. Wir spüren das unmittelbar, wenn wie in *Patmos* zweimal nacheinander die dreisilbigen Senkungen von stabreimenden Hebungen eingefasst sehen:

Und es *sahn ihn, wie er sie*gend blickte,
Den *Freudigsten die Freun*de noch zuletzt.

Aber auch ohne solche Hervorhebung – wie künstlich würde etwa der zweite Vers aus dem Verspaar

Doch Fülle der goldenen Worte sandtest du auch
Glückse*lige! mit den* Strö*men und sie* quil*len uner*schöpflich.
(Germanien)

wenn wir die vier- und dreisilbigen Senkungen vermeiden wollten und «mit», «und», «un» als Hebungen betonen! In unserem Gedicht wirkt die dreisilbige Senkung gerade als Durchbrechung des glatteren und ebeneren rhythmischen Gangs, der die erste Strophe beherrschte, passend zum herberen Gesamtcharakter der zweiten.

Dieser herbere Charakter, dessen Ausdruck in Wortwahl und Syntax wir besprochen haben, drückt sich nämlich auch rhythmisch aus. Zunächst darin, dass die zwischen dem Schweigen und der starken Betonung vermittelnden Auftakte und Schlusssenkungen seltener werden: in der ersten Strophe haben alle Verse ausser dem sechsten den Auftakt, fünf von sieben weiblichen Schluss; in der zweiten Strophe ist das Verhältnis der weiblichen, weichen Schlüsse zu den männlichen, harten nur 3 : 4, das Verhältnis der mit Auftakt zu den mit Hebung beginnenden Versen 4 : 3, wobei ein Rahmen auftaktloser Verse die anderen einschliesst. Der Gesamtumriss ist also wesentlich härter geworden. In ähnlichem Sinne verändert sich das Verhältnis des Verses zum Satz: «Den Frieden der Liebenden stellt die erste Strophe dar, in der immer Versende und Satzabschnitt

sich decken; den Unfrieden des Einsamen malt die zweite Hälfte schon in ihren scharf übergreifenden Satzgliedern (Emil Lehmann). Gegenüber den sanften Neigungen, die innerhalb der beiden Satzhälften der ersten Strophe die Einzelverse verbanden, steht hier an drei von sechs inneren Versgrenzen der Strophe ein ausgesprochenes Enjambement mit heftiger Zerreissung des Satzzusammenhangs an empfindlichen Stellen und entsprechend starker syntaktischer Spannung zwischen Vers und Vers, so dass die Pausen aus Momenten der Ruhe zu Momenten der gesteigerten Spannung werden. Die Zweiheber in der ersten Strophe haben alle, bis auf einen, wiegenden Rhythmus, was ihnen eine leichte innere Schwellung gibt und ihre Kürze ausgleicht. Dieser eine ist die Anrede «Ihr holden Schwäne», ein zweifüssiger Jambus mit weiblichem Schluss, zentral gestellt und deshalb der Hervorhebung durch rhythmische Sonderart ohne Härte fähig. Zwischen diesem alternierenden Kurzvers und den dreihebigen vermitteln nach beiden Seiten Zweiheber mit wiegendem Rhythmus. So ist dieser Vers weich in den rhythmischen Zusammenhang eingebunden, und sein abweichender Rhythmus bezeichnet mit ruhiger Betonung die Mitte der Strophe und des Satzes. Demgegenüber sind in der zweiten Strophe zwei Kurzverse aus je zwei Jamben schroff und übergangslos gegen die längeren Verse gestellt, beide mit männlichem Schluss jäh abbrechend: «Den Sonnenschein» und «Die Mauern stehn», so dass auch hier, wo kein Enjambement herrscht, doch das Versende etwas Schroffes und Dramatisches bekommt, fern von den harmonischen Ausklängen der Verse in der ersten Strophe.

In den ersten Versen der zweiten Strophe trifft sich die Wirkung des Enjambements mit der Wirkung der syntaktischen Spannung, von der wir oben sprachen, zu höchster Dramatisierung der Sprachgestalt. Zerriss die Einfügung des Nebensatzes in den Hauptsatz diesen in zwei Teile und schuf Spannung zu seinem verzögerten Objekt hin, so verstärkt der Rhythmus diese Spannung, indem er seine Einheit, den Vers, mitten im Nebensatz abbrechen lässt, eine jähe Pause nach «wenn» setzt und so durch eine weitere Hemmung die vorwärtsdrängende Energie des Satzes staut und steigert. Die Worte «wenn» und «wo» bekommen durch das Abbrechen des Verses nach

ihnen eine besondere Betonung und Dehnung. Spricht man sie der Intention des Gedichtes gemäss, das heisst verweilt die Stimme auf ihnen und setzt nach ihnen eine kleine Zeit aus, so entfalten sich diese unscheinbaren Worte in überraschender Weise. Dabei wird das «wenn», das sonst die grammatisch-logische Bezeichnung einer Bedingung ist, zum lebendigen Ausdruck des ganzen Schmerzes der Bedingtheit alles zeitlich und räumlich begrenzten Lebens, das «wo» des zweiten Verses, das sonst die grammatisch-logische Bezeichnung einer Frage nach dem Ort ist, zur lebendigen Geste des Suchens, des Greifens in die Leere nach dem Gesuchten. Der Vers blutet aus den aufgerissenen Sätzen wie ein Leib aus offenen Wunden. Das «wo» der ersten Zeile ist nur eine leise Vorbereitung zu dem der zweiten; es steht in der Senkung und kann deshalb seine alliterierende Funktion noch nicht entwickeln; erst das zweite «wo» tritt mit der vollen Alliterationskraft der Hebung neben «Weh», «wenn» und «Winter». Die Entfaltung der beiden sonst so farblosen Worte «wenn» und «wo» durch ihre rhythmisch-syntaktische Stellung ist ein Musterbeispiel für den Unterschied zwischen begrifflich-mitteilender und lebendig-dichterischer Sprache.

Durch das Vorsetzen der kurzen Interjektion, die Verschiebung des Nebensatzes in den Hauptsatz und das Enjambement werden die ersten beiden Verse der zweiten Strophe in je drei Teile zerrissen:

> Weh mir, / wo nehm ich, / wenn
> Es Winter ist, / die Blumen / und wo...

Teile, die ausser der Interjektion zu Anfang durchaus fragmentarischen Charakter haben: mit dem Aussetzen der Beziehung zwischen dem Ich und dem, was es umgibt, ist das Leben Stückwerk geworden, und mit ihm wird es die Sprache. Der Eindruck des Fragmentarischen und Zerrissenen steigert sich noch dadurch, dass der erste Vers nur aus einsilbigen Worten besteht. Das ist zwar auch bei zwei Versen der ersten Strophe der Fall, dem dritten und dem sechsten, aber nicht nur ist dort die Zahl der Einsilber geringer, vor allem ist ihre Tendenz zur Selbständigkeit in den Senkungen geringer: «Das Land in den See» ist rhythmisch weich gebunden, weil man nur

«Land» und «See» betonen *kann* und vor diesen energischen Akzenten «das» und «in den» willig zurücktreten. Dagegen hat in dem Vers «Weh mir, wo nehm ich, wenn» jedes Wort seine eigene Schwere, und so neigt der Vers zum Zerbröckeln in die sechs Silben. Wie anders, voll und weich und einheitlich, begann die erste Strophe:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen ...

Wir haben Grund, anzunehmen, dass vor der endgültigen Fassung des Gedichts eine andere bestanden hat, die das Prinzip des gleichen rhythmischen Baues beider Strophen weit genauer als die spätere verwirklichte. Wir müssen nur die Worte «im Winde» aus der vorletzten Zeile dahin rücken, wohin sie syntaktisch gehören, nämlich in die letzte und wir haben eine genaue rhythmische Entsprechung der Verspaare zum Schluss beider Strophen:

Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser. —
Sprachlos und kalt,
Im Winde klirren die Fahnen.

Die uns vorliegenden Entwurfstellen stehen als Entwürfe zu verschiedenen Gedichten aus verwandten Motivkreisen (Die Rose, die Schwäne, ein unausgeführter Schluss der Hymne *Wie wenn am Feiertage* ...) alle auf einem Blatt, das als Beigabe zum fünften Band der Hölderlinausgabe Franz Zinkernagels im Inselverlag in schönem Faksimiledruck jedermann zugänglich ist. Aus diesen Entwürfen ist gewiss erst später das einheitliche Gedicht zusammengeschossen. «Weh mir» steht dort noch isoliert, und der Satz, aus dem der Anfang von Strophe 2 sich entwickelt hat, heisst: «Wo nehm ich, wenn es Winter ist, die Blumen, dass ich Kränze den Himmlischen winde?» Nach «Winter» zeigt die Handschrift ein deutliches Komma, vielleicht den Ansatz dazu, einen Vers abzuteilen, der rhythmisch genau dem ersten Vers von Strophe 1 entspräche:

Wo nehm ich, wenn es Winter ...
Vgl.: Mit gelben Birnen hänget ...

Sind diese beiden Annahmen richtig, so waren in der ersten Fassung die Dreiheber und Zweiheber in beiden Strophen nicht nur an Zahl gleich, sondern die Dreiheber waren auch an die gleichen Stellen zu Beginn und Ende der Strophe gesetzt. Ferner hätten auch in der zweiten Strophe wie in der ersten alle Verse ausser dem vorletzten mit Auftakten begonnen. Später hätte dann der Dichter auf die genaue rhythmische Gleichheit der Strophen verzichtet, um ihre charakteristische Verschiedenheit bis in die rhythmische Gestalt hinein freier auszuprägen, die Zahl der auftaktlosen Verse in der zweiten Strophe zu vermehren und vor allem den Schluss disharmonischer zu stimmen. Denn durch die Versetzung von «Im Winde» in die vorletzte Zeile bekommt auch diese Zeile das Zerrissene und Fragmentarische, das die ersten beiden Verse der Strophe auszeichnet, da ihr Anfang syntaktisch zur vorigen, ihr Schluss zur folgenden Zeile gehört und sie in der Mitte plötzlich abbricht und neu anhebt. Nach der Pause im Enjambement kommt ferner das auftaktlose Wort «Klirren» weit schärfer und unvermittelter heraus; der ganze letzte Vers hat etwas Abgerissenes und Hingeworfenes, das er bei der Versschreibung ohne Enjambement, nach den Satzabschnitten und in rhythmischer Übereinstimmung mit dem Schluss der ersten Strophe, verlieren würde. Schliesslich ist es vom Inhalt aus natürlich, dass die erste Strophe mit einem längeren nach einem kürzeren Vers, ansteigend und schwellend, endet, die zweite mit einem kürzeren nach einem längeren, abstürzend und schrumpfend.

Über unsere Hypothese einer rhythmisch gleichmässigeren Vorfassung des Gedichtes lässt sich streiten. Unbestreitbar bleibt, dass für den Gedichtschluss eine andere Fassung, die sowohl dem Schluss der ersten Strophe rhythmisch gleich als auch den Gewohnheiten der Leser und Vorleser gemässer war, sich dem Dichter ohne Änderung des Wortlauts, nur bei Anpassung der Versabteilung an die Satzgliederung, darbot. Wir können wohl verstehen und haben versucht zu erklären, warum er wählen musste, wie er wählte. Zwei Dinge werden uns dabei deutlich: wie wenig das Enjambement ein technischer Notbehelf, wie sehr es freie künstlerische Notwendigkeit ist, die der Vorlesende zu respektieren hat, und wie falsch es ist, unser Gedicht wegen seiner Rauheiten und Seltsamkeiten für ein

nicht zu Ende geformtes Gebilde zu halten, was Männer vo so hohem Rang wie Wilhelm Dilthey und Rudolf Borchard getan haben. Entweder ist eine glattere und geläufigere Form hier bewusst verwandelt oder es ist auf ihre am Wege de Dichters liegende Möglichkeit aus tiefen Gründen verzichte worden.

Es gibt wenige neuhochdeutsche Gedichte, in denen di Wichtigkeit der Lautform so durchsichtig ist wie in dem un seren. Alliterationen und Assonanzen haben zwar keinen nach Regeln geordneten Platz in der Strophe, entfalten aber ein stark bindende Wirkung. Die härtere Bindungsform der Alli teration ist vor allem in der zweiten Strophe ausgeprägt, tritt aber auch in der ersten schon auf, freilich nur in ihrer zwei ten Hälfte, in der sie klanglich etwas härter wird und dami die zweite Strophe vorbereitet: trunken, tunkt; Haupt, hei lig; Wasser, weh, wenn, Winter, wo; nüchterne, nehm; schein Schatten; kalt, klirren. Sehr fein ist das Gewebe der Asso nanzen. In den beiden ersten Versen sind die Vokale der He bungen so angeordnet, dass im ersten die ähnlichen kurzen e und ä, im zweiten ein langes und ein kurzes o je ein i um rahmen:

1 — 2 — 1

3 — 2 — 3

Diese Stellung, der Reimstellung in den Terzinenstrophen ge wisser Sonette ähnelnd, gibt zum Eingang gleichzeitig das Gefühl farbiger Fülle und harmonischer Ordnung. Die He bungen als Träger dieser Fülle und Ordnung werden in ihrem Nachdruck gesteigert, was jedes Wort hier rein und stark sich entfalten lässt; da fünf von den sechs Senkungen, die diesen Hebungen folgen, ein tonloses e haben und die ganze Sinn last der Worte auf den betonten Silben ruht, kann diese Stei gerung des Nachdrucks ohne Hemmung geschehen. Die bei den zentralen Worte der Strophe, «holden Schwäne», wieder holen in ihren Hebungen die Rahmenvokale von Vers 1 und 2, ja «hol» aus holden ist an «voll» aus Vers 2, «Schwäne» an «hänget» mit einem an Reim grenzenden Gleichklang ge bunden. So wächst das Klangbild der «holden Schwäne» aus dem Klangstoff der landschaftsmalenden Worte, wie die

Schwäne selber sich aus der Landschaft, als ihre lebendige Seele, verdichten. Auf das Wort «tunkt» drückt gleichsam der schwere, volle Klang des vorausgehenden «trunken», wieder in reimähnlicher Bindung, und verstärkt die lastende Kraft des Rausches, unter der die Schwanenhäupter sinken. Das ü in «Küssen» und «nüchtern» zieht die beiden Worte zueinander, wie Rausch und Besonnenheit bei Hölderlin zueinander streben.

Die zweite Strophe beginnt mit einer viel eintönigeren Vokalfigur, als sie in der ersten Strophe zu finden ist: alle drei Hebungen der ersten Zeile haben den farblosesten Vokal, das e, zweimal gedehnt und dann kurz, wie schmerzlich sinkend. Das Weichen der Farbe aus dem Bild findet seine klangliche Entsprechung. Aus der zweiten Strophe sind die farbigen Umlaute, ä und ü, die für die erste so wichtig sind, verschwunden; a, e und i wachsen dagegen an Zahl und Bedeutung. Das a klingt in «Schatten» zuerst auf und dann wieder in der eindrucksvollen Schlussfigur aus a = 1 und i = 2:

$$1 - 1 - 2$$
$$2 - 1$$

Der a-Vokal kann prangend und warm oder scharf und kalt wirken; dass hier die zweite Wirkung im Verein mit dem aus «Winde» zu «klirren» sich verschärfenden frostig spitzen i entwickelt wird, ist deutlich. In «Fahnen» zwar wirkt aus dem Wortgehalt auch etwas von jener prangenden Kraft des a, aber ironisiert und negiert durch die Verwendung des Wortes für die Wetterfahne statt für die Stoffahne.

Endlich zeigt die erste Strophe noch eine besondere lautliche Eigenschaft: sie gibt kurzen Vokalen eine volle, schöne Resonanz, indem sie ihren Klang von zwei weichen Konsonanten auffangen lässt. Das l als erster dieser Konsonanten wird bevorzugt: gelben, voll mit, wilden, holden. Aber auch «Birnen» und «hänget» gehören in diese Reihe. In «trunken» und «tunkt» ist der zweite Konsonant hart, aber die Verbindung bleibt mit ihrem nasalen Ton elastisch und schwingend. Auch dieses den Klang bereichernde Element ist aus der zweiten Strophe fast völlig verschwunden; nur in «Winde» klingt es noch an.

Mit der reicheren Einbettung der Vokale in der ersten Str
phe hängt es zusammen, dass hier der kurze Vokal vorherrsch
Wir beschränken unsere Betrachtung auf die in der rhythm
schen Hebung stehenden Vokale, weil sie in weit höherer
Mass als die Senkungsvokale den Klangcharakter bestimmer
Von den 17 Hebungsvokalen jeder Strophe sind in der erste
Strophe 5 lang und 12 kurz, in der zweiten 10 lang und 7 kur
Die Vorherrschaft der langen Vokale gibt der zweiten Str
phe etwas klagend Gedehntes; ihre kurzen Vokale sind wen
ger reich eingefasst als die der ersten und klingen gleichsa
trockener, mit verringertem Widerhall, an die folgenden Kor
sonanten an.

In der konsonantischen Komposition zeigen beide Strophe
eine Neigung zur Verhärtung gegen den Schluss hin. Die er
ste Strophe hat, nach der blühenden Weichheit der erste
Verse, vor allem in Vers 5 und 6 harte Konsonanten; sie tr
ten, begleitet von dem dumpfen u-Laut, mit der Steigerun
des Rausches auf. In der letzten Zeile, mit dem Eintaucher
der Trunkenheit in die Sphäre der Nüchternheit, wird de
Konsonantismus weicher. In der zweiten Strophe beginnt nac
der klagenden Weichheit des Beginns die Verhärtung in Vers
und geht bis zum Ende fort.

III. Entstehung und Wirkung.

Der wichtigste der Entwürfe, aus denen unser Gedicht ent
standen ist, ist schon mehrfach von uns zitiert worden und
sei hier vollständig abgedruckt (in Anlehnung an den Text
der Ausgabe Zinkernagels im Inselverlag, V 161):

Die Rose
Holde Schwester!
Wo nehm ich, wenn es Winter ist,
Die Blumen, dass ich Kränze den Himmlischen winde?
Dann wird es sein, als wüsst ich nimmer vom Göttlichen,
Denn von mir sei gewichen des Lebens Geist;
Wenn ich den Himmlischen die Liebeszeichen,
Die Blumen im kahlen Felde suche und dich nicht finde.

Wie die Nachbarschaft des Schlussentwurfs der Hymne *Wie wenn am Feiertage,* zu dem wohl das «Weh mir» gehört hat, bezeugt dieser ganze Entwurf die Wahrheit von Hellingraths Bemerkung: «Die winterliche Dürre wird noch schmerzlicher durch das Gefühl, beinahe ein Schuldgefühl, dass es eigentlich Pflicht gegen die Götter wäre zu blühen.» Die Unterbrechung der Beziehung zur Umwelt, sei es durch Entzug der geliebten Gegenstände, sei es durch Schuld oder Schwäche der Person, bedeutet, wie wir zum Eingang unserer Betrachtung erinnerten, für Hölderlin Unterbrechung des Zusammenhanges mit der Gottheit, die sich in der lebendigen Beziehung, und nur in ihr, offenbart. Wenn die Beziehungswelt Sommer und die der Beziehung entrückte, Maschine gewordene Welt Winter ist, dann ist freilich das Suchen nach den entschwundenen Blumen mehr als eine private Sehnsucht nach sommerlicher Lust. Es ist das kultische Bedürfnis nach den Liebeszeichen zwischen Mensch und Gottheit. Der Entwurf sagt das, aus dem Gedicht ist es nur zu spüren. Wieviel mehr *sagt* der Entwurf und wie schweigsam ist das Gedicht! Freilich je mehr verschwiegen wird, desto intensiver ist hier die Gestaltung. Was nicht mehr mitgeteilt wird, wird verleiblicht in allen Sphären der dichterischen Gestalt: in der Komposition, in Bildgehalt und Lautform der Worte und der Beziehung zwischen beiden, in der Beziehung zwischen Wort und Wort, in der Syntax, im Rhythmus. Die begrifflichen Hinweise sind fast aus der Sprache des Gedichtes verschwunden, nicht einmal ein «aber» vermittelt zwischen den entgegengesetzten Welten. Der Sprachkörper ist von so dichter Lebendigkeit, dass er die ganze Fülle des Sinnes in seiner Erscheinung und Bewegung entfaltet und in ihnen allein. Das setzte eine Radikalität der dichterischen Haltung voraus, die lange Zeit die deutschen Leser abschreckte, die auch danach, als die mächtige Anziehungskraft des Gedichtes die empfindlichsten und einsichtigsten von ihnen erfasste, sie nur zögernd und mit Vorbehalten dem Gedicht nahen liess. So sagt noch Wilhelm Dilthey am Ende seines Hölderlin-Essais in *Das Erlebnis und die Dichtung* von der Periode nach Hölderlins Provencereise: «Die Natur erfasst er jetzt mächtiger in ihren Eigenheiten, da seine Anschauung des Südens ihm die Gegensätze ihrer Formen er-

schlossen hat. Und seine Sprache geht in ihrer bildlichen Stärke bis zum Seltsamen und Exzentrischen. Es ist darin eine eigene Mischung von krankhaften Zügen mit dem Gefühl des lyrischen Genies für einen neuen Stil. Ein paar Zeilen haben sich erhalten, die wohl Bruchstück eines grösseren Ganzen waren, eine flüchtige Niederschrift mit manchen Inkorrektheiten; sie mögen doch diese Richtung Hölderlins zu einer neuen lyrischen Sprache vergegenwärtigen.» Es folgt der Text unseres Gedichts. Mir scheint, dass es heute kaum mehr nötig, aber auf Grund der vorliegenden Betrachtung vollauf möglich ist, bei jeder Einzelheit des Gedichts, die Dilthey noch als krankhaft und seltsam ansehen mochte, ihre künstlerische Funktion aufzuzeigen und sie damit als gesund und notwendig zu erweisen. Vielleicht war die Lockerung der Beziehung zur gesellschaftlichen Umwelt und damit auch zur literarischen Konvention, wie sie die erste Krankheitszeit mit sich brachte, eine günstige Vorausbedingung für die noch nicht von der Krankheit zersetzte dichterische Schaffenskraft, sich in so unbedingten Formen durchzusetzen; aber das ist ein biographisches Moment, das die Entstehung des Gedichts betrifft. Im Gedicht selbst ist kein krankhafter Zug. Das Blatt der Entwürfe, wohl noch aus der Zeit vor der Reise nach Bordeaux stammend, belehrt uns auch, dass die *Hälfte des Lebens* nicht eine flüchtige Niederschrift mit manchen Inkorrektheiten und Bruchstück eines grösseren Ganzen ist, — im Gegenteil, aus Bruchstücken ist ein in ihnen nur geahntes und umschriebenes Ganze erst zusammengeschossen, wahrscheinlich nach der Rückkehr aus dem Süden (1802), wo es denn zugegangen sein mag, wie Wilhelm Böhm in seiner Hölderlinbiographie vermutet (*Hölderlin* II 503): «Beim Rückblick in die Handschrift entdeckt der Dichter diese Motive neu, und nun verfliessen sie und runden sich zu jener einzigen Vision von ruhender, reifer Natur und unerbittlich winterlicher Schicksalshärte, in der das Aufgehen des seelischen Kontrasts in die zielfühlende Gestaltung nicht leicht überboten werden kann.»

Setzten wir uns hier mit dem Zögern der ersten Annäherungen vor der grossen Welle der Ergriffenheit durch Hölderlin auseinander, die nach 1910 sich erhob und in den Arbeiten

Wilhelm Michels und Norbert von Hellingraths ihre ersten bedeutenden literarischen Zeugnisse fand, so bleibt uns noch die Auseinandersetzung mit einer seltsamen, aber vielleicht nicht vereinzelten Reaktion des Unwillens über die Hölderlinmode übrig, die im Gefolge jener Ergriffenheit die Peripherie des deutschen Geisteslebens lange Zeit beherrschte. Auch diese Reaktion, an sich sehr verständlich, versucht sich an unserem Gedicht und will es, nachdem es von vielen als eines der ganz vollkommenen lyrischen Gebilde aufgenommen worden ist, wieder in den Rang der fragmentarischen Kostbarkeit zurückverweisen. Rudolf Borchardt in seiner repräsentativen Anthologie *Ewiger Vorrat deutscher Poesie* bringt die *Hälfte des Lebens* in der Form, in der sich manche Entwürfe Hölderlins erhalten haben, als über ein Blatt verstreute Worte, die er an passenden Stellen dem Schema einer alkäischen Ode einfügt. Mit Recht hat Zinkernagel erklärt, dass sich in den Handschriften kein Anhalt für eine solche Auffassung des Gedichts als Entwurf einer alkäischen Ode findet. Wo Hölderlin in dieser Art verstreute Worte aus einem werdenden dichterischen Ganzen fixiert, ergeben sie nie einen geschlossenen syntaktischen Zusammenhang. Und wir haben gezeigt, dass unser Gedicht eher eine schon gefundene oder dargebotene strophische Form lockert, als auf dem Wege zu einer noch nicht gefundenen unvollendet stehen bleibt. Borchardts Anordnung des Gedichts ist eine reine Demonstration, deren Motiven man zustimmen mag, die aber selber irregeht und irreführt.

Wir haben es also mit einem gültigen und vollendeten Werk zu tun, das nicht als Versuchen und Tasten einen neuen lyrischen Stil vorbereitet, sondern als Gelingen und Ergreifen ihn realisiert. Das Neue, das mit Dilthey viele andere empfunden haben, scheint uns vor allem im unbedingten Vertrauen auf die lyrische Eingebung zu liegen, einem Vertrauen, stark genug, um auf alle Stützen rationaler Bindung der Gedicht-Elemente ausser den mit der Sprache gegebenen grammatischen Gesetzen verzichten zu können und um auf keine echte Möglichkeit ihrer irrationalen Bindung verzichten zu müssen. Hier wird nichts mehr kommentiert, nichts mehr aus Rücksicht auf sprachliche und logische Gewohnheit verdrängt, — das innere

Geschehnis wird mit überwältigender Notwendigkeit sprach
liche Gestalt. Man darf sagen, dass frühere Meisterwerke de
lyrischen Kunst gleichfalls keine Züge zulassen, die *nur* au
konventionellen Rücksichten zu verstehen wären, — aber si
befinden sich gleichsam an Orten, wo die Gebiete der lyrische
Unbedingtheit und des sprachlichen Herkommens sich übe
schneiden. So hat Goethes *Über allen Gipfeln* gewiss kein
Konzessionen an die sprachliche Konvention gemacht, aber e
durchbricht auch nicht gewaltsam die Grenzen dieser Konven
tion. Das tun wiederum manche Jugendgedichte Goethes, di
bei aller grenzbrechenden Grösse nicht die stille Kraft de
unbedingten Vollendung zeigen. Hölderlins *Hälfte des Le
bens* steht ausserhalb der Grenzen des Gewohnten, aber es ha
auch nichts Demonstratives mehr, nichts von der Gebärde de
Eroberns. Es ist von aussen gesehen gewagter als *Wanderer
Sturmlied,* aber von innen gesehen so selbstverständlich wi
Über allen Gipfeln. In seinem Bereich existieren die Gesetze
des Herkommens nicht mehr, auch nicht als zu Überwinden
des. Mit ruhiger Gewissheit setzt es die erstaunlichsten Fü
gungen; es hat die Welt der Konvention einfach vergessen
Wir kommen also nicht in sein Zentrum, solange wir noch
befreit oder bewundernd oder gestört, über das Gewagte a
ihm staunen, sondern erst, wenn wir es als ein in sich ruhende
Sein aus den Elementen unseres eigenen Seins reproduzieren

Mehr als einen Leser unserer Untersuchung glauben wi
fragen zu hören: «Kann denn ein Gedicht, das gedrängteste
Ausdruck eines mächtigen Lebensprozesses ist, verstanden wer
den als Gewebe feiner, genau berechneter Fügungen? Können
wir dem Dichter, ohne die Echtheit seines Erlebnisses, die Not
wendigkeit seines Ausdrucks in Zweifel zu ziehen, Bewusst
sein dieser Fügungen und ihrer Wirkungen zuschreiben? Ist
es nicht Frevel, Lebendiges so zu sezieren, und wird nicht Bei
läufiges und Zufälliges dabei zu Wesentlichem und Gewolltem
verfälscht?» Wir antworten: Die biographisch-psychologische
Frage, inwieweit die Lebensgesetze und die innere Fügung ei
nes Gedichts seinem Schöpfer bewusst waren, ist eine andere
als die ästhetisch-sachliche Frage, die uns hier beschäftigt hat.
Wir gingen vom Gedicht selber aus, betrachteten alle Elemente
und Teile seines Organismus und versuchten, Bau und Ge-

setzmässigkeit dieses Organismus zu verstehen. Seine Werdestufen, ähnliche Erscheinungen in verwandten Organismen, Äusserungen des Dichters und seiner Deuter dienten uns nur dazu, durch Vergleich diesen unseren Gegenstand zu verdeutlichen. Auch wenn der Dichter selber nichts von den Gesetzen und Zusammenhängen gewusst haben sollte, die in seinem Gedicht walten, besagt das nicht, dass jene Gesetze nur scheinbare, jene Zusammenhänge nur zufällige wären. Sie wären dann freilich nicht willentlich vom Dichter gesucht worden, sondern ein sicherer Instinkt hätte ihn zu ihnen geführt; sie selber würden dadurch nichts an Verbindlichkeit verlieren. Man kann ja auch richtig atmen, ohne den Bau der eigenen Lunge und die Gesetzmässigkeit ihrer Funktionen zu kennen; ist deshalb dieser Bau weniger wirklich, diese Gesetzmässigkeit weniger zwingend? Nun dürfen wir freilich bei Hölderlin einen hohen Grad der Bewusstheit annehmen, sowohl auf Grund seiner Entwürfe, die uns den Weg vieler Gedichte und auch des unseren als einen zu bestimmtem Ziel strebenden erweisen, als auch auf Grund seiner theoretischen Fragmente, die mit fast übermenschlicher Bemühung das Entstehen des Werks in Regeln zu fassen suchen. Wollten wir eine Gesetzmässigkeit in der Folge der Worte und Sätze aufdecken, so gibt dazu der folgende Aphorismus Hölderlins ausdrücklich ein Recht: «Man hat Inversionen der Worte in der Periode. Grösser und wirksamer muss aber dann auch die Inversion der Perioden selbst sein. Die logische Stellung der Perioden, wo dem Grunde (der Grundperiode) das Werden, dem Werden das Ziel, dem Ziele der Zweck folgt und die Nebensätze immer nur hinten angehängt sind an die Hauptsätze, worauf sie sich zunächst beziehen, — ist dem Dichter gewiss nur höchst selten brauchbar.» (*Prop.-Ausg.* III 241.) Brauchten wir hier nur dem Wink des Dichters nachzugehen, so dürfen wir glauben, auch wo ein solcher Wink nicht ausdrücklich erfolgt ist, unsere Anschauung, dass nichts Zufälliges im Kunstwerk Platz hat, mit dem Dichter zu teilen und in seinem Sinne zu handeln, wenn wir das Gesetzmässige aufsuchen. Es ist nur vonnöten, genau zwischen Willkür und Bewusstsein zu scheiden. Wenn der Dichter den Prozess der Bildwerdung inneren Lebens am Stoff der Sprache mit Bewusstsein erfasst und behütet, so bedeutet

das keine beliebige Mache, sondern einen Dienst am erkannten Gesetz. Es bleibt uns bei alldem bewusst, dass es ausser den hier formulierten Gesetzmässigkeiten der Dichtung andere, rational unfassbare, gibt, die wir nur ahnen können, und dass erst in ihnen die ganze Grösse und Lebendigkeit unseres Gedichts begründet ist. Das muss uns nicht hindern, das Formulierbare zu formulieren und das rational Fassbare rational zu erfassen.

Damit sind wir in die Rechtfertigung unseres Verfahrens eingetreten. Wir haben entschlossen und ohne Scheu analysiert und nicht gefürchtet, den Zauber des Gedichtes dabei zu zerstören. Die zeitweilige Aufhebung der Ganzheit, um die es uns zu tun war, in dieser Analyse, haben wir selber schmerzlich empfunden, besonders als wir uns vor eine unumgängliche Alternative in der Ordnung unserer Darstellung gestellt sahen. Wenn wir uns deutlich mitteilen wollten, so mussten wir entweder die grossen Linien der Komposition preisgeben und Vers nach Vers auf Gehalt und Syntax, Rhythmus und Laut hin betrachten oder, wie wir es taten, die Ganzheit des Einzelverses preisgeben, um Gehalt, Komposition und Syntax für sich, den Rhythmus für sich und die Lautform für sich darzustellen, so dass wir mehrfach das ganze Gedicht durchzugehen hatten. Wir laden den Leser ein, dieses Darstellungsverfahren selber durch das alternative zu ergänzen und die Teile in den verschiedenen Abschnitten unserer Darstellung, die sich auf den gleichen Vers beziehen, jeweils zusammen zu lesen, nachdem er die Darstellung in der von uns gewählten Folge gelesen hat. So wird eine rundere Umschreibung des Ganzen erreicht werden. Im Bewusstsein, dass unsere Methode nicht zur Auflösung des innersten Geheimnisses der Dichtung führen konnte und sollte und dass wir uns nicht einbilden dürfen, nun Bescheid zu wissen, weshalb denn dies Gedicht so schön sei, haben wir doch versucht, die notwendige Lückenhaftigkeit der Analyse immer wieder zu ergänzen durch den Hinweis auf den Zusammenhang der getrennt betrachteten Elemente und Teile, ja, diesen Zusammenhang selber zu umschreiben, soweit er sich umschreiben liess. Wir glauben, dass ein solcher Weg schliesslich sowohl der Vollständigkeit der Erkenntnis dient, die wir erstreben, als auch dem Leben mit

der Dichtung, nämlich ihrer adäquaten Reproduktion in Stimme und Seele. Auf diesem Wege mussten wir freilich über der Zergliederung und Bestimmung der Teile das lebendige Ganze für eine Weile verlassen. Vermögen wir es aber wieder in uns herzustellen, so werden wir es gemässer und vollständiger tun als vor der Erkenntnisarbeit, das Wort in Gehalt und Atmosphäre genauer treffen, Rhythmus und Satz zulänglicher im Sprechen und Hören realisieren. Und eben dies war uns das wichtigste Ziel unserer Untersuchung: eine wahre Gegenwart des Werks unter uns ermöglichen zu helfen.

CARATTERI DEL ROMANZO ITALIANO

di Carlo Bo.

Ogni volta che dobbiamo parlare del romanzo italiano degli ultimi anni siamo portati – magari nostro malgrado – a staccare il discorso dalla vecchia condanna di Papini e quindi a cercare di rispondere subito alla prima domanda: gli italiani possono scrivere romanzi? La domanda, come ognuno vede, è in qualche modo gratuita e, se l'accettiamo, è sempre per un vizio di polemica. D'altra parte da un certo numero di anni ormai, da trent'anni per essere precisi, ci sono tali esempi di lavori seri in questo campo che il problema resta risolto di colpo. Dalla scomparsa di Tozzi agli ultimi tentativi dei più giovani che imitano già Vittorini o Moravia è un lungo periodo di storia che consente qualche osservazione e diverse precisazioni che ci serviranno appunto per interpretare esattamente la nostra disposizione e la reazione inevitabile imposta dalla società. Perché è proprio nei rapporti del romanzo con la nostra società che in parte riusciamo a spiegare il vecchio dubbio di Papini e il carattere non eccessivamente illustre del romanzo italiano. Noi non abbiamo una vita di società, un giuoco di rapporti continui e profondi che permetta il lento depositarsi di una vicenda sola: se pensiamo, per esempio, alla storia del romanzo francese vediamo che c'è una linea netta, una linea continuamente sostenuta da Balzac a Proust, soltanto negli ultimi esempi e precisamente in quei romanzi maggiormente penetrati dalle suggestioni americane tale traccia appare perduta o almeno rarissimamente individuabile ma ad ogni modo sono ancora fatti particolari mentre il grosso del lavoro procede sotto l'impulso dell'ispirazione originaria, legata, cioè, al centro degli interessi mondani di una società viva. Da noi le differenze sono troppe, da noi è impossibile astrarsi da una ragione provinciale per raggiungere un punto comune d'intesa e per questo la storia dell'ultimo romanzo è fatta di casi particolari e quando cerchiamo di estrarre un senso unico dalle nostre letture dobbiamo sempre fare dei nomi, ricordare qualche titolo, contrapporre sopratutto delle forme opposte, se non contraddittorie. Per fare dei nomi, quale lezione comune pos-

siamo trarre dalla presenza di Palazzeschi, di Bacchelli, di Vittorini, di Moravia, di Bilenchi, di Piovene e di Pavese? E si noti subito un altro fatto, per la maggior parte di questi scrittori il romanzo è un termine di compromesso, magari rappresenta una conclusione logica ma i punti di partenza bisogna cercarli altrove o nella poesia o nel saggio: soltanto per Moravia sembra che non ci siano dubbi e inoltre Moravia risponde a una linea tradizionale del romanzo, beninteso del romanzo francese. Questo può farci capire sin d'ora che l'esperienza del romanzo per uno scrittore italiano è un'esperienza del tutto personale: lo scrittore che arriva al romanzo ha dovuto mettere a nudo la sua disposizione attraverso un complesso lavoro critico; spesso è stato costretto a sacrificare il lavoro del poeta o se era un saggista ha trovato nel romanzo un modo più facile e più ricco di inseguimento psicologico. E' un fatto dei nostri giorni oppure è lecito riportare questa limitazione indietro, a una storia già più lontana? Credo di non sbagliare se pensando a Svevo, a Tozzi o allo stesso Pirandello trovo che la prospettiva e la disposizione dei nostri calcoli non mutano. Prendiamo, per esempio, Svevo, questo grande romanziere che è rimasto nella nostra letteratura senza frutti, direi quasi senza storia: è uno straniero, quasi più straniero di Proust, eppure nel suo lavoro c'era tanta forza da bagnare di vita una serie lunga di anni. Lo stesso va detto di Tozzi per cui anche la critica ha sottolineato continuamente il colore della provincia, limitandolo a un paesaggio e chiudendolo a forza in un libro della tradizione a cui egli si era accostato per un vezzo non bene interrogato dell'animo. Di colpo questi scrittori sono diventati scrittori da antologia ed è chiaro come dopo una simile operazione il lavoro dei contatti, il lavoro sotterraneo delle soluzione e delle penetrazioni spirituali fosse completamente perduto. Tozzi non era più lo scrittore di due libri significativi come *Tre croci* e *Con gli occhi chiusi* ma era diventato un tipo da trattenere nella rete di una vicenda provinciale che aveva il suo centro nel primissimo tempo dell'altro dopoguerra. Di Pirandello la grande fortuna dell'uomo di teatro non ha certo giovato alla partecipazione critica e soprattutto alla comunione continua del romanziere e del narratore. Sono tre miniere che troviamo al

principio della nostra storia e pure sono rimaste tre segreti tre domini inesplorati: perché non si tratta neppure di lavoro critico, no, perché un campo di romanzo diventi realmente attivo occorre che si esca dalla vicenda personale, dagli esempi illustri, dai libri unici, per ordinare una storia viva del romanzo bisogna che il pubblico abbia modo di rifarsi quasi anonimamente a una somma di romanzi, a opere gigantesche in tal ordine. Pensiamo per un momento a quelle che sono state le vicende del romanzo inglese del nostro secolo, ai motivi del romanzo francese: è vero però che in questi due casi la fioritura media, il lavoro comune erano ancora protetti da tutto un secolo di esperimenti e di successi che anche oggi ci appaiono irraggiungibili. Ma intanto è ancora un punto di svantaggio per il nostro scrittore che si decide a scrivere un romanzo, egli deve sempre procedere a caso o per pure affinità spirituali ma non ha un terreno che serva da punto di riferimento e forse proprio per questa mancanza iniziale egli, volta per volta, si rifà a un modello straniero, a quel modello che l'ha colpito di più (e Tozzi allora penserà a Dostoievski, Moravia a Maupassant e Vittorini tenterà l'innesto Stendhal-Hemingway che è evidentemente un procedimento esclusivamente critico). Il romanziere inglese (fermiamoci a un tipo di lavoratore ma potremmo allo stesso modo, dire francese, tedesco o magari spagnolo perché la Spagna ha una tradizione continua di romanzo che dal grande e ignorato da noi Benito Perez Galdós fino a Ramón Gomez de la Serna, fino a Ramón Perez de Ayala o al giovane Ramón Sender dimostra una facoltà naturale di identificazione) collabora a un'opera senza nome, sa già che il suo tentativo va inserito in una vicenda generale da cui il futuro salverà solo qualche nome e qualche opera come esempi di storia viva, quello scrittore sa di non essere e di non potere diventare un caso isolato: può darsi benissimo che non raggiunga le stesse punte di qualche nostro scrittore ma questo non conta, prima di tutto importa rispettare e sollecitare un senso unico di quella storia. Anche oggi in Inghilterra c'è una possibilità di intesa e quindi di collaborazione fra la Woolf (e faccio un nome di eccezione) e il diversissimo Charles Morgan, in quanto tutt'e due rispondono — ognuno con la propria voce, direi con i propri vezzi — a due categorie spirituali

di quel romanzo. Proviamo a fare la stessa cosa da noi, in che modo riusciamo a mettere sullo stesso piano di collaborazione il lavoro di un Palazzeschi e quello di un Bacchelli, le prove di un Cicognani e i tentativi di uno scrittore giovane che non sia fiorentino? Conviene limitare la nostra indagine agli anni che hanno preceduto la voga dei romanzi americani: il successo del realismo americano è una data valida per la storia del romanzo europeo e, per lo meno, è servito molto a confondere gli sforzi di tutti e a distribuire un senso comune di disposizione. Lo so, è una moda ma per una volta tanto cerchiamo di mettere in luce quel poco di utile che può derivare da una speculazione critica tanto superficiale: il resto, la parte del danno, è troppo presente a tutti perché occorra ritornarvi sopra e fare un bilancio di rovine. Riconosciamo alla moda della narrativa americana questo merito, potrebbe significare un passo avanti verso un lavoro generale, un lavoro senza confini, un libro dove i grandi motivi Tolstoj e George Eliot, Flaubert e Galdós, Dostoievski e Melville comparissero con le stesse forze: il romanzo è l'unico genere letterario che conceda queste visioni e presunzioni così larghe.

Ma prima di arrivare a questa fase che, grosso modo, anche per l'Italia possiamo stabilire intorno agli anni che hanno preceduto immediatamente l'ultima guerra, come spieghiamo e sopratutto come sistemiamo i nomi che contano, in che modo cerchiamo di interpretare in un quadro generale *Le Sorelle Materassi* e *Conversazione in Sicilia, Conservatorio di Santa Teresa* e *Il Mulino del Po?* Io dico questi titoli e voi capite che per ciascuno è necessario scrivere un capitolo a parte come per Palazzeschi ha fatto F. Chiappelli (*Letteratura* N. 35): Fissiamo, dunque, questi limiti, il venti, la fine dell'altra guerra, la scomparsa di Tozzi e oggi, la maturità di Moravia e le diversissime ma interessanti esperienze dei più giovani: sono all'incirca trent'anni di romanzo italiano, nella prima decade vediamo il lavoro di definizione interiore di scrittori come Bacchelli e Palazzeschi, altri casi minori come Bruno Cicognani, il lavoro onesto e forse più ricco di quel che non appaia a prima vista di un Moretti: nella seconda decade le forze nuove, le forze che forse ci autorizzano a sperare nel deposito di una materia unica, Moravia, Vittorini,

Landolfi, Piovene, Bonsanti, Quarantotti-Gambini, Bilench
e infine nel triste periodo della guerra, del dopoguerra fin
all'incertezza e alla stanchezza degli ultimi giorni Pratolini
gli altri giovanissimi che fanno le prime armi nelle collane d
Einaudi e di Mondadori e che maggiormente mostrano i segn
della dilettazione americana. Se evitiamo i presupposti esam
nati avanti, bisogna riconoscere che si tratta di un bel grupp
di scrittori in grado di accostarsi al romanzo. Ma vediamo u
pô la storia di Palazzeschi. Come si sa, Palazzeschi viene dall
poesia e uno dei suoi primi tentativi di romanzo, *Il Codice d
Perelà,* è ancora un fatto di poesia e del resto egli stesso nell
trama del recente *Fratelli Cuccoli* non dimentica queste origin
e la figura centrale di Celestino Cuccoli sottolinea in profon
dità l'origine poetica, il dato poetico della sua stessa presenza
Palazzeschi è arrivato al romanzo a forza di estenuazione poe
tica, egli ha riconosciuto la strada del racconto per sollecita
zione diretta di una piega sentimentale dell'animo, per un
particolare disposizione nel vedere le cose: prima saranno i fatt
stessi della sua vita (si pensi alle pagine ancora oggi perfett
della sua vita militare, a certe parti di *Due imperi mancati*)
che è un pô un volere restare nell'ambito della sua poesia a
umori fantastici, poi dopo l'eccitazione della prima stagione
ecco che la sua natura riconosce nella vita quotidiana dei
personaggi autonomi ossia dei personaggi che soltanto in un
primo tempo rispondono alla sua pietosa natura interrogant
ma poi vivono da soli e sanno procedere per conto proprio
sulla strada della realizzazione. Sono gli anni delle *Stampe
dell'Ottocento* che soltanto superficialmente potrebbero appa-
rire come un passo indietro, un ritorno a certe debolezze cre-
puscolari, alla parte forse meno originale della sua poesia ma
si tratta di un'impressione critica errata. Palazzeschi continua
a fare le sue prove, arriverà al romanzo ma dopo avere pazien-
temente riconosciuto pezzo per pezzo gli strumenti del suo la-
voro d'investigazione. D'altra parte se l'esperienza del romanzo
non fosse per lui giustificata e conclusiva, tutto questo lavoro
di predisposizione non sarebbe stato necessario. *Le Sorelle Ma-
terassi* (1934) rappresentano appunto la somma di tutto questo
lavoro, soltanto che il romanzo vive per qualcosa di più, per
un rapporto psicologico veramente risolutivo fra le donne e

il giovane, rapporto che richiamo poi ad altre definizioni, a personaggi secondari, a un ambiente esattamente ristabilito. Tale disposizione sapientemente coltivata e provata attraverso una lunga serie di tentativi (dal *Codice di Perelà* alle *Sorelle Materassi* sono passati ventitre anni) resta però esclusiva del Palazzeschi, voglio dire che la sua straordinaria carriera di romanziere non permette ripetizioni ed ecco che ancora una volta a suo proposito si ripete una vecchia condanna del romanzo italiano che è un modo particolarissimo d'investigazione, quasi un modo diretto di rappresentazione personale, è una definizione spirituale più che una storia distaccata e indipendente. In pratica dal risultato palazzeschiano non sarebbe nato nulla; se una soluzione era possibile si trattava ancora di una soluzione legata alla fortuna dello scrittore e infatti attraverso il *Palio dei Buffi* e *I fratelli Cuccoli* si è arrivati a una maggiore penetrazione di questa figura. Si noti ancora che i personaggi di Palazzeschi non sono mai completamente autonomi ma in qualche modo si ricollegano alla storia sentimentale dello scrittore: sono, come abbiamo già avvertito, vivi a metà, nel senso che il loro punto di partenza è fissato costantemente nella storia dello scrittore. Sono creature fantastiche che Palazzeschi rende reali a forza di osservazione ma, si badi, qui siamo di fronte a un modo del tutto nuovo di osservare. Di solito per osservazione si intende assoluto distacco dalle suggestioni personali, Palazzeschi invece si è dimostrato su questo punto rivoluzionario e per la verità ottenendo dei risultati straordinari. Egli non ha paura di intervenire direttamente nella soluzione di un caso, per esempio la fine dei *Fratelli Cuccoli* a più di un lettore è sembrata illogica e difficilmente sostenibile, e ciò sarebbe vero se dimenticassimo la condizione poetica iniziale del Palazzeschi: non dimentichiamo che lo scrittore che stiamo esaminando è anzitutto un poeta, un poeta che ha accettato di collaborare a una storia della nostra vita ma riservandosi la piena libertà delle correzioni e degli innesti. Alla fine, per quanto possa sembrare gratuita la soluzione di Celestino Cuccoli, per quanto risulti meccanica nessuno vorrà negare che c'è un'altra verità più probabile della nostra quotidiana. La storia dei nostri giorni avrebbe fatto morire il Cuccoli per mano del figlio ottenendo dalla cru-

deltà dell'azione un grave monito morale, la storia sarebb
apparsa di una costruzione perfetta in quanto a meccani
di caratteri, in quanto a equilibrio fra vizi e virtù. Ma,
si bada bene, questa sarebbe stata una soluzione davvero me
canica, dal momento che la realtà avrebbe rispecchiato supin
mente il nostro pregiudizio morale, sarebbe stato un libr
consolante per chi cerca conferme al proprio conformism
dobbiamo perciò essere grati a Palazzeschi di avere trova
una soluzione apparentemente molto più improbabile m
come carica di verità, dico della verità poetica che ripor
le nostre azioni al di fuori della morale quodidiana.

Palazzeschi è partito dalla poesia e pur rispettando le pr
porzioni di un quadro basato sull'esperienza e sulla vita no
ha potuto fare altro che ritornarvi, offrendoci però un mir
bile esempio di definizione artistica. Che tale definizione no
sia traducibile è una conferma della nostra condizione, la n
stra società consente un'indagine personale e che bisogna co
cludere da soli mentre ci proibisce delle costanti di rifer
mento, quelle cifre allusive che per esempio in Francia ci au
torizzano a passare dalla provincia di Mauriac a quella di Ju
lien Green, dalla Parigi di Charles-Louis Philippe a una Parig
pur così diversa come è quella di Roger Martin du Gard. D
noi il massimo che si possa chiedere a un romanziere è di tra
formare il proprio paesaggio naturale in un paesaggio a valor
eterno e questo Palazzeschi l'ha fatto egregiamente, se ancor
al tempo delle *Sorelle Materassi* un nome solo aveva valor
ed era quello di Firenze, nei *Fratelli Cuccoli* questo nome d
nuovo sottinteso ha assunto un calore universale, proprio com
il senso di favola dell'ultimo atto di Celestino Cuccoli rispond
su un piano superiore alla fine amara dell'avventura sospett
delle Materassi.

Palazzeschi è partito dalla poesia, Bacchelli ha le sue ori
gini nell'interpretazione storica. Né importa molto per la ve
rità dei fatti che il suo primo tentativo sia dichiaratamente u
tentativo di romanzo, anche per Bacchelli deve contare l'inter
arco delle sue esperienze, la lezione della *Ronda* e infine l'evo
luzione del proprio lavoro. Bacchelli sembra uno dei nostr
romanzieri più legati alla voce della terra e d'altra parte ha

fatto di tutto per confermare i suoi lettori in questa impressione critica. Eppure se si scende sotto la superficie e si cerca di andare al di là delle abitudini critiche, si finisce per capire come la sua esperienza assomigli a certi tentativi romanzeschi lontanissimi, e intanto si tenga presente il lato mostruoso, il carattere abnorme della sua letteratura. A qualcuno oggi — specialmente di fronte a certi suoi ultimi lavori come *Lo sguardo di Gesu'* — il giuoco di Bacchelli è apparso condannato per la violenza e la totalità delle sue interrogazioni ma lo sgomento non mi sembra giustificato se ricordiamo la vastità e la profondità dell'impresa: con Bacchelli abbiamo di fronte una spaventosa macchina per ridurre la realtà a una sola interpretazione. In lui l'osservazione si giova dell'impassibilità apparente del testo ma anzitutto di un orgasmo assoluto di fronte alle cose del mondo. E' difficile per un lettore fare una netta distinzione sui diversi campi d'influenza, dove cioè arrivi la realtà fantasticante, di dove si stacchi la sua funzione critica, ed è difficile perché il suo impasto di scrittura è proprio un nuovo elemento ottenuto nel corso di questa lotta anteriore: alla fine lo scrittore sembra interessato soltanto all'illustrazione della sua favola mentre non è vero, anzi l'eccesso dei colori, la grande forza dei colori sono ancora mezzi critici perché è in questo modo che egli tenta di arrivare alla piena vocazione della vita. La formula classica del romanzo — così come sarebbe possibile dedurla dagli esempi illustri dell'ottocento francese — non ha servito per lui. C'è nella sua bibliografia un libro che egli non ama ma che al critico sembra di una grande forza di suggestione, *Una passione coniugale.* Così come è, è un romanzo non riuscito perché lo scrittore ci lascia costantemente di fronte a delle schede e la situazione non è mai sciolta nel tempo, eppure il tema è molto ricco e ci fa vedere fino a che punto abbia partecipato della passione dello stesso Bacchelli. Ma se egli fosse riuscito a darci un romanzo sciolto non significherebbe più nulla, ecco che siamo di nuovo nel giuoco dei vecchi motivi: Bacchelli non avrebbe servito il proprio fenomeno: un fenomeno del tutto particolare e che in certi momenti colpisce per la forza della passione, per l'entità della posta gettata sul tappeto. La sua direzione è in tutt'altro senso da quello praticato in *Una passione coniugale:* se Bac-

chelli avesse insistito in quello che egli giustamente chiama 'errore' avrebbe ottenuto dei risultati parziali, di una inutile perfezione, portandosi invece sul doppio registro d'invenzione e di storia, sulla trasformazione da storia a cronaca egli ha conquistato un posto ben definito. Quando dicevo che il feno meno Bacchelli lascia pensare a fenomeni d'altre letterature forse non pensavo che confusamente all'opera di Perez Galdòs eppure c'è qualche punto di contatto fra lo scrittore degli *Episodios nacionales* e lo scrittore del *Multino del Po,* c'è al meno la stessa attenzione davanti alla possibilità di significati vivi di un fatto morto nell'ambito del proprio quadro. Un pezzo di storia, ecco una formula da opporre all'altra famosa nella storia del romanzo, di *tranche de vie.* Galdòs aveva sen tito la ricchezza di possibilità che c'era nella storia, dico pe un romanziere: è ancora una specie di scommessa che lo scrit tore fa con la realtà nell'ipotesi di potere sciogliere con mag gior senso di verità, con maggiore penetrazione sentimentale un fatto già fissato, un fatto deciso dagli avvenimenti. Fino a qui il punto di contatto, per tutto il resto nessuno potrebbe continuare nel confronto, il realismo di Galdòs è inconciliabile con l'evocazione poetica del Bacchelli. Qui comanda la raffinata esperienza del letterato, comanda anche la lezione della *Ronda* che fra tutte le nuove lezioni della nostra letteratura è stata quella più intimamente contraria alla vera vita del romanzo. Alludo al pericolo della prosa d'arte, del ‚capitolo' che proprio dagli uomini della *Ronda* ha avuto la più tenace e la piu' appassionata delle dedizioni. Ma Bacchelli non va rinchiuso neppure nei limiti del ‚capitolo', il suo lavoro è un abile compromesso fra le esigenze di respiro largo del ro manzo e quelle della meditazione bruciata del ‚capitolo', or il compromesso è avvenuto nel giuoco stupefacente del suo linguaggio. La sua prosa così carica, così penetrata di colori da apparire a volte legata nei suoi movimenti rappresenta al grado di calore necessario la soluzione valida per questa tras formazione dalla storia alla cronaca. La tecnica di certi suoi libri è evidente, la prima sollecitazione gli nasce da una let tura, in un secondo tempo la sua fervida partecipazione lo porta a disporre su una nuova scena la favola riprodotta, in fine nel lavoro di meditazione, nel lavoro stesso di scrittura

egli raggiunge quell'equilibrio di interpretazione critica per cui ci sembra importante.

Ma è un modo di ricreazione del tutto personale, il tempo del romanzo è legato qui a una musica troppo personale perché la famosa definizione di Proust trovi a suo riguardo un altro esempio: si noti ancora la verità sollecitata nel senso di una favola e in un bagno simile di realtà rispettata e inseguita, un finale omaggio all'invenzione libera, eccessivamente libera fino a apparire qualche volta arbitraria.

Bacchelli però va interpretato ancora da un altro punto di vista, il suo lavoro ha un significato del tutto pratico per la vita del romanzo. La sua evoluzione dal tempo della *Ronda* sta a dimostrare che il capitolo è fatale per la vita del romanzo, purtroppo questo è un lato trascurato nella sua lezione e per molti anni gli scrittori italiani sono rimasti paralizzati dal fascino della pagina perfetta, dell'arte retorica del nulla da dire (è curioso osservare come la moda del capitolo, che possiamo fare derivare dai grandi esempi dei prosatori d'arte dell'ottocento francese, Chateaubriand, Bertrand, Baudelaire si è identificata a tal punto nella nostra natura da tenere il posto delle esercitazioni petrarchesche del Cinquecento, cioè alludo al fenomeno di straordinarie virtù di ingegno applicate a imprese completamente vane e arbitrarie). I primi dieci anni della nostra storia sono dominati da questa corrente contraria, si può dire che allora il romanzo appariva ai più giovani come un inutile mezzo di ricerca, un modo volgare di inseguire la verità, una verità che era a portata di mano nel giro di una fulminata sospensione dell'animo. Non solo la lezione della *Ronda* ha contato in questo senso deteriore, c'era stato tutto il periodo fiorentino che aveva sostenuto altre forme letterarie e al merito di avere favorito il lavoro della poesia pura (sono gli anni in cui comincia a pubblicare Ungaretti) bisogna aggiungere questo grosso difetto nel senso della verità. C'era stato il tentativo picaresco di Soffici col suo *Lemmonio Boreo* ma infine si era trattato di un divertimento senza conseguenze. Ora negli stessi anni, nello stesso arco di tempo in Francia erano passati dalle conferenze di Gide su Dostoievski, al saggio di Jacques Rivière sul *roman d'aventure,* dalla novità del *Grand Meaulnes* di Alain-Fournier al grosso tentativo di Roger Mar-

tin du Gard con la storia dei *Thibautt*. Negli stessi anni ch
cosa possiamo segnare, noi? C'erano stati Svevo, usciva ancor
la *Coscienza di Zeno*, Tozzi era apparso come una meteora m
il grosso del lavoro era tenuto da scrittori che apparivano in
puri e compromessi, se non a dirittura da piccoli industria
di quel tempo felice. Per dovere di cronaca ricordiamo il libr
di Borgese ma *Rubé* è piuttosto un saggio, anche se documen
tato e svolto nella fervida disposizione del suo autore. I gio
vani piu' dotati consideravano il romanzo come un gener
commerciale o lo giudicavano ormai privo di virtù risolutive
Bisognò aspettare che nascesse *Solaria* con le sue vaghe inquie
tudini, con le sue curiosità di letterature straniere ed è stran
che da un gruppo che allora sembrava tanto distratto e distac
cato dalla realtà dovessero derivare i primi interessi per l'art
del romanzo, dovessero cadere le prime sollecitazioni per i
lavoro fatto fuori d'Italia da Proust, da Joyce, da Svevo (s
ricordi che Svevo per molti ha rappresentato un filone non
italiano, aggravando ancora la colpa dell'incomprensione ge
nerale). *Solaria* richiamò ancora l'attenzione su Tozzi e diret
tamente con i tentativi di Arturo Loria, di Bonsanti e di altri
giovani ritornò il gusto del racconto disteso, del racconto
pieno, al di là delle suggestioni stilistiche e delle meditazioni
poetiche. E' un lavoro su cui finora non è stata fatta la luce
necessaria ma che sento il dovere di ricordare qui, è certo che
senza questi precedenti non ci si potrebbe spiegare chiaramente
l'apparizione di Alberto Moravia. Moravia oggi ci appare come
una svolta su questa difficile strada del romanzo italiano e
infatti lo è ma *Gli Indifferenti* sono stati possibili nell'ambito
del lavoro di *Solaria* e non serve ora vedere fino a che punto
resistano questi rapporti, ci basti sapere che le intenzioni di
Solaria e il risultato di Moravia escono dallo stesso libro. Che
grosso modo è il libro normale del romanzo europeo, ho detto
prima Maupassant e infatti fra tutti i nomi che si possono
fare a proposito di Moravia è quello che resiste meglio di
tutti, quello più rispettato dopo vent'anni ormai di lavoro.
Moravia ha risolto quel lungo e ozioso periodo di indugi ret
torici con un colpo magistrale d'invenzione romanzesca: ha
scelto la strada maestra, non si è preoccupato di essere sottile,
di mostrarsi al corrente degli ultimi tentativi, ha accettato

semplicemente di mettere a nudo l'opaco e drammatico tempo di una famiglia. Moravia è un uomo di grandi letture e allora usciva appunto da un periodo di segregazione in cui aveva, bene o male, digerito un largo numero di libri, le sue letture erano state guidate probabilmente dal caso e forse per questo la sua disposizione risultava più libera, ricca cioè di quei succhi che magari non restano in formazioni intellectuali più disciplinate e quindi più sterili. Moravia, come si sa, è stato anche un successo di scandalo, la libertà della sua visione, il gusto diretto del mondo nudo dei sentimenti possono avere spostato il centro degli interessi vitali della sua personalità, ad ogni modo se ciò è accaduto è colpa dei lettori: Moravia è il romanziere o almeno era il romanziere più adatto a riportare o meglio a portare finalmente il romanzo italiano nel libro del romanzo europeo. Con lui uscivamo dal giuoco della provincia, nel suo libro la nostra società era libera da accezioni ristrette, c'era insomma una intera condizione di vita che egli rispettava. E inoltre si aggiunga che il mondo descritto da Moravia non soffriva di delusioni laterali, di confusioni poetiche o critiche, era un mondo intatto, sarà stata una visione troppo parziale della realtà ma nessuno potrà negare che nel suo quadro palpitava un dato comune e astratto di verità, la cronaca finalmente era diventata azione: il lettore poteva confrontarsi su quella stessa scena e ciò significava che eravamo usciti dall'occasionale e dal divertimento sentimentale.

E' stata una lezione troppo forte? Non so, certo che lo stesso Moravia in seguito mise molta acqua nel suo vino e per non avere saputo resistere alla fiamma del primo momento anch'egli conobbe il pericolo degli indugi e certi ozi che nonostante qualche buon risultato, non hanno però aggiunto nulla alla sua definizione originaria. Ma queste sono le tentazioni letterarie di uno scrittore di romanzi e la carriera di Moravia va giudicata in un lungo arco di anni e di opere: non bisogna limitare il nostro esame a un numero ristretto di libri perché Moravia può anche sbagliare, può permettersi il lusso delle ripetizioni (come ha fatto dopo il successo della *Romana* con dei testi che a certa puntigliosità di lettori sembrano insostenibili), ciò non toglie che sia il nostro unico romanziere di respiro, quello veramente perduto nel movimento dei personaggi,

libero di fronte a loro ma mai giudice. Finalmente in Morav
abbiamo il primo confronto diretto di un nostro romanzie
con la nostra società, per il momento non ci è consentito
dire con certezza se la soluzione sarà effettiva anche per g
altri oppure se questo caso veramente eccezionale di roma
ziere capace di trasferire sulla pagina il senso stesso della real
resterà unico, irrepetibile. E' vero che dopo questo riconos
mento iniziale conviene fare qualche riserva sul modo stes
del suo lavoro che — diciamolo subito — dimostra una fragili
di suggestioni da parte della società che il Moravia inves
con la sua indagine. Per questo egli spesso è costretto a ric
rere a motivi apertamente sollecitati o adirittura artificia
(per esempio gli innesti freudiani oppure le ingenue applic
zioni della teoria di Sartre sulla libertà in un certo passo del
Romana) ma si tratta di movimenti talmente scoperti che n
intaccano il regime sostanziale di questo romanziere. L'uni
contaminazione che è possibile notare fra testo e carattere del
scrittore l'abbiamo nella sostenutezza di certe note cupe, n
l'insistenza di certi colori, per esempio non sempre la sua v
lontà di pessimismo, la sottintesa passione di portare tutti
una condanna definitiva trovano delle giustificazioni nell'atte
zione del lettore, qui è evidente che l'intervento del roma
ziere è leggermente arbitrario e tutt'al più corrisponde a u
sua particolare visione della nostra vita. Ma va notato anc
per essere sinceri che questo desiderio di giuoco largo, quest
bisogno di coinvolgere tutto il mondo verso una condann
senza appello è un accorgimento tecnico che ha la sua impo
tanza. Finora il Moravia sembra dipendere da due registri,
registro degli *Indifferenti* e di *Agostino* e quello delle *Amb*
zioni sbagliate e della *Romana:* lo so che a volere scegliere
corre il rischio di commettere un grave errore critico ma a
ogni modo se confrontiamo la sua capacità di impianto, le su
possibilità di racconto con la sua natura conviene ammette
che a Moravia giova di più una lezione completa del mond
che non il ritratto, il modo del ‚carattere' che comporta tut
i pericoli del saggio. Ecco che siamo arrivati alla parola, saggi
che per fortuna e per la prima volta negli ultimi trent'an
non conta più per Moravia: il suo scopo resta anzitutto quell
di raccontare, di creare. Elementi immediati e semplici ma

ripensiamo per un attimo alle nostre condizioni ne vedremo di colpo la grande virtù.

Ciò non vuol dire che la storia del nuovo romanzo italiano si concluda con lui, anzi assieme a Moravia possiamo fare diversi altri nomi di scrittori che hanno avuto una parte decisiva nella formazione delle ultime tendenze. E ricordiamo subito Landolfi. Nessuno è dotato come lui, sin dalle prime pagine sin da quando pubblicò il suo primo racconto *Maria Giuseppa* su una rivistina di studenti che si faceva a Firenze nel 1930, si è sentito la forza e la novità di questo scrittore. Il più dotato e nello stesso tempo il narratore più originale (ma non sono soltanto due limiti attivi, possono essere due grossi pericoli per un temperamento particolare come è quello di Tommaso Landolfi). Il pericolo maggiore sta proprio nella accondiscendenza dei suoi strumenti, egli è così padrone della pagina, può permettersi tali e tanti deviamenti che alla fine lo scrivere non è più una necessità per lui ma solo un divertimento. Non occorre insistere sul carattere estremamente letterario della sua arte, e dal momento che accettiamo una simile riduzione artistica finiamo per eliminare la parte segreta del suo lavoro di romanziere. Eppure *La pietra lunare* e *Le Due Zittelle* sono dei grossi racconti con un respiro da romanzo ma siccome anche per Landolfi bisogna uscire dai nostri confini, citiamo come modelli del suo modo di ridurre la realtà certi russi meno sfruttati (Gogol in testa) e qualche romantico tedesco e francese che soltanto i lettori di gusto esperto frequentano. Ritorniamo per un momento a Moravia, alle sue letture confuse e tumultuose e passiamo subito dopo all'immagine che Landolfi ci lascia delle sue frequentazioni letterarie: alla quantità è stata sostituita la qualità, alle strade maestre i viottoli segreti, alle grosse pagine da antologia universale l'eleganza leggermente insistita di certe misure per pochi. Landolfi è inoltre un ingegno critico molto avvertito, non dirò molto esercitato ma ad ogni modo ha sempre saputo sfruttare al massimo i suoi incontri e le sollecitazioni della sua natura. Quanto abbiamo detto lascia capire fino a che punto conti in lui l'ordine dello stile e la presunzione della pronunzia, eppure nelle sue cose migliori, nel *Mar delle blatte* come in certi altri pezzetti di una elegantissima perfezione (penso al

Dente di cera) o nella prima parte delle *Due Zittelle* ha raggiunto a volte un mirabile equilibrio di invenzione e di stile di natura e di compiacenza, di libertà e di giuoco. A che cosa servono esperienze di questo genere per una letteratura romanzesca come la nostra così fragile e offerta alla corruzione dei suoi nuclei centrali? Lo so, questi calcoli possono apparire ridicoli, tanto più nel caso del Landolfi; ma pure è un calcolo inevitabile: ebbene l'esperienza del Landolfi è troppo audace, è nata dalla fortuna di un clima eccezionale e nell'ambito di una memoria fortunatissima in modo da fare venire il sospetto che il suo caso sia irrepitibile e non solo questo alla fine incomprensibile nell'ordine generale. Ad ogni modo pur ricollegandolo con qualche arbitrio alla famiglia dei narratori di derivazione poetica, Landolfi ha dato un'impronta netta a un modo di inventare la realtà. Spesso si è ripetuto che egli si lascia guidare da intenzioni surrealiste e un pò di verità nell'approssimazione ci potrebbe anche essere ma bisogna stare attenti a non confondere mezzi di scrittura con risultati: infatti in Landolfi c'è un impegno finale, c'è un sacro rispetto della misura classica della realtà che lascia molto perplessi sulla consistenza di queste formule. Landolfi ha sempre creduto a certe rigole fisse dell'invenzione narrativa e soprattutto non ha abbandonato l'impianto drammatico delle sue favole e questo va all'attivo della sua storia. Si osservi ancora che se negli altri casi la particolarità della vicenda non consente la distensione di una storia, qui l'impresa è praticamente impossibile: voglio dire che di tutti i casi eccezionali questo del Landolfi assume un carattere di assoluto.

Vittorini, che è di poco più vecchio del Landolfi, ha cominciato molto prima dello scrittore delle *Due Zittelle,* nel senso che l'attenzione intorno al suo nome si è fatta molti anni prima (il Landolfi ha cominciato a raggiungere il pubblico verso il 1938). C'è già in questa notizia un avvertimento per cogliere la diversità delle due nature, Vittorini è una natura più generosa e i suoi impulsi lo portano a compromettersi liberamente, egli porta con sé una tale dose di ingenuità, di buona fede da lasciare perplessi i suoi osservatori. Questo per dire che bisogna essere molto cauti nel giudicare le sue posizioni, le sue risoluzioni: di recente un critico improvvisato

in letteratura contemporanea ha giocato su questi elementi esterni per arrivare a conclusioni del tutto gratuite e banali. Vittorini sposa sempre la parte che gli sembra più viva del suo tempo ma questo non per speculazione ma per fare fruttare il suo capitale di entusiasmo, di concreto amore dell'uomo. Si badi all'ultimo termine, è la chiave per Vittorini. Anche Elio Vittorini ha avuto origini di pura letteratura, era sbarcato dalla sua Sicilia sulla riva di Solaria e ne nacque subito un curioso innesto di ingenuità appassionata e di esperienze modernissime. Dalle prime prove di *Piccola Borghesia* passò a quel curioso romanzo del *Garofano rosso* che in mezzo a molti vizi di costruzione contiene però dei pezzi veramente rivelatori: se i critici fossero un pò più attenti avrebbero capito subito che un giorno — e un giorno non lontano — sarebbe nato il libro, il libro interno. E infatti negli anni intorno al 1936 nacque quel piccolo capolavoro che è *Conversazione in Sicilia,* uno dei libri più forti di quegli anni in Europa. Ricordo che quando cominciò a uscire a puntate su *Letteratura* si ebbe il senso di una rivelazione, era nato in modo definitivo un narratore forte, sicuro, dotato veramente di una fiamma che toccava la verità delle cose. Ma non si creda con questo che Vittorini sia uno scrittore di vena, da questo punto di vista assomiglia a uno dei suoi modelli dico a uno dei suoi idoli letterari, a Hemingway: anche Vittorini conosce dei periodi di disperante aridità in cui ogni volontà di ricerca si adegua a una violenta esasperazione dei suoi strumenti di scrittura. Qui d'altronde siamo di fronte a un caso abbastanza curioso di identificazione con un clima estremamente diverso; pur restando uno scrittore intimamente legato alle vicende e alle abitudini della sua terra egli si muove su un piano di libertà più che notevole, e alla fine i suoi personaggi non conservano che un rapporto ideale con la loro realtà iniziale. Specialmente nei suoi ultimi libri, in *Uomini e No* e nel *Sempione strizza l'occhio al Fréjus,* questa disposizione dei personaggi su uno scenario ideale l'ha portato a uno sforzo che non sempre è stato coronato dal successo: ma anche questa continua ricerca, questo bisogno di non restare sulle facili posizioni di un motivo ben costruito (come poteva essere la *Conversazione*) sta a testimoniare l'identità fra natura e inven-

zione, sta a testimoniare la misura del suo amore per l'uom
Negli ultimi tempi il Vittorini procede quasi per scarnific
zione e da questo punto di vista lo si potrebbe avvicinare
certi americani che, d'altra parte, egli ha introdotto da n
Ma bisogna stare attenti al giuoco di queste illazioni, e prin
di tutto conviene stabilire quanto Vittorini reale ci sia nel
sue traduzioni dall'americano e come sia ridotta la sua dipe
denza dai grossi modelli di quella letteratura. Vittorini è u
traduttore che ricrea costantemente il suo testo, non ha pau
di intervenire con i suoi vezzi, con i tics della sua scrittur
quindi c'è piuttosto un rapporto fra le sue traduzioni da scr
tori americani e i suoi libri che non fra i suoi romanzi e
libri di Hemingway e di Faulkner. E questo è un punto ch
non bisogna trascurare: infatti a un esame più attento risu
terà per forza la sua profonda diversità, la incompatibili
delle nature degli scrittori. Nella stessa lotta di Vittorini cont
il male, nel modo delle sue sconfitte, nella sua sostenuta di
perazione si illumina una maniera di partecipare alla vita ch
oggi ha un valore positivo. Qui sottolineerei la sua vera impo
tanza: ancora una volta non ci si fermi alla struttura esterna
ma si cerchi di penetrare nelle regioni dell'anima. Vittorini
ha lavorato al di fuori della tradizione, un Alvaro invece h
costruito tutto il suo edificio in una stretta collaborazione fr
memoria e ragioni sentimentali. Nel libro che, secondo m
riassume meglio tutta la sua provata capacità di costruttor
nell'*Età breve* (il primo dei quattro volumi che devono cost
tuire l'opera di maggior impegno). Alvaro non ha avuto paur
di scegliere la grande strada del romanzo: così come ce l
suggerisce la storia del genere nell'ottocento, con la stessa di
posizione, con la stessa pazienza. Si aggiunga inoltre che
questo modo di lavoro egli è arrivato dopo diverse prov
sempre però decise in un carattere di serietà, quasi nell'ambit
di un rigore inflessibile. Forse un romanziere come Alvaro
consente — meglio di altri esempi più clamorosi — di misurar
il lavoro fatto in questi ultimi trent'anni: egli ha cominciat
a lavorare dopo l'altra guerra e pur rimanendo una dell
personalità più forti della nostra famiglia non ha avuto ma
una grossa eco: il suo, per intenderci, non è di quei fenomen
che si misurano subito alla prima luce ma è un lavoratore ch

rimane, che ha notato anche per gli altri: Alvaro è prudente, è misurato, sa dove può arrivare, chissà che domani non lo ritroviamo dove meno l'aspettavamo, con tutti i conti in regola, non dico solo i suoi ma i conti di tutta una generazione. Certo che egli non fa nulla per sollecitare l'attenzione, è uno scrittore rude, senza eleganze apparenti, è ostinato nella ricerca della sua verità e forse per questo dato di riservatezza *farouche* egli ci appare tanto diverso, leggermente estraneo alle ragioni comuni degli altri. Forse ha voluto — qualche volta — mettere troppa parte d'intenzione nel suo lavoro fantastico penso all'*Uomo è forte* e in ciò egli ha obbedito a un vizio che sappiamo comune dei nostri romanzieri, al vizio di scivolare nel saggio, nel bisogno di sostenere una creazione fantastica di fronte a un ingiustificato desiderio di concretezza psicologica. Ora la fantasia più reale, più riducibile alla misura del nostro mondo vive ancora staccata dalle nostre suggestioni, proprio quando si vuole essere più aderenti alla realtà quotidiana è allora che si rischia di non concludere nulla e di restare nel vago. C'è tutta la grossa e grande lezione di Zola da non dimenticare.

O sennò si sceglie, come ha fatto Romano Bilenchi, un modo completamente diverso di composizione. Bilenchi da molti anni ormai non lavora più e non ci stancheremo di rimproverargli questa pausa, anche se la sua determinazione non sia un segreto arricchimento. La nostra accusa d'altra parte dipende dalla qualità dei risultati ottenuti nel brevo giro della sua attività letteraria: Bilenchi ha origini puramente provinciali, è un toscano di Colle Val d'Elsa e come Vittorini è uno spirito che sposa con grande passione le cause del suo tempo. Ma questa è la parte confusa delle sue sollecitazioni, il suo lavoro sta dalla parte opposta, sembrerebbe quasi inconciliabile con l'orgasmo, con il cupo sentimento che lo spinge a vivere. Per Bilenchi scrivere, inseguire la realtà sulla carta deve costituire una fredda operazione di bilancio: si cerchi ancora *Il Conservatorio di Santa Teresa* che per me rimane uno dei libri-chiave degli ultimi anni, uno dei più autentici, nonostante lo sforzo apparente e continuo della sua realizzazione. Con questo romanzo, con il bellissimo racconto della *Siccità* mi sembrava che Bilenchi fosse arrivato ai limiti di una

soluzione continua: ora tace ma un giorno, quando riprenderà quando la vita non lo ossessionerà fino a escludergli quest tempo della definizione pratica, della più concreta delle su realtà egli riavrà di colpo i suoi strumenti che fino a ieri ha saputo adoperare con tanta forza e con una magistrale fre dezza. Ma questa coscienza di lavoro non è il frutto occasiona di qualche bel risultato, Bilenchi è uno scrittore che non ha paura di riprendere in mano un romanzo e di riscriverlo, m gari due volte: c'è qui da segnare sul registro della nostra st ria del romanzo italiano, un elemento estremamente signif cativo: anche la pazienza del lavoro, anzi forse soltanto la pa zienza del lavoro può essere una misura comune, un atto v tale per tutti. E' almeno in questo ambito che si sfugge a colpi di ingegno, alla fortuna del momento e si può costrui qualcosa che resista nel tempo, che sia l'allusione di un lin guaggio comune. E si noti ancora che Bilenchi rifugge da ogn suggestione stilistica, nella sua voluta povertà si intravveda segno di una vocazione che supera il giuoco delle facili amb zioni. Né d'altra parte il suo stile dimesso, dimesso perch concreto, non sfiora mai la sciatteria, l'ansia affrettata de Moravia: e siamo di fronte a due modi di lavoro, utili ugua mente e che senza dubbio gioveranno a quello scrittore ch riconoscerà per sé la disciplina dello stile nell'ambito del ro manzo.

Il romanzo è stata la tentazione di molti altri giovani, d scrittori che oggi si avvicinano alla maturità. Ricordate in prim luogo Piovene che per essere uno scrittore pieno di succhi e d veleni ha creduto di potere disporre del suo mondo d'inven zione come di un teatro ma da cui trarre continuamente un'appa renza di morale. E poi subito dopo, questa stessa morale di venta il pretesto di un'altra ricerca, l'incubo da sfatare imme diatamente col soccorso di una intelligenza prestigiosa e in fondo priva di centro morale. A Piovene non interessa la verità ma soltanto il giuoco delle apparenze che questa verità accoglie in via del tutto provvisoria e il suo tentativo consiste nel volere fissare in misura eterna questo fantasma dell'occasionale. Let tore interessato e descrittore insuperabile (si vedano i suoi paesaggi veneti) ha trovato una formula seduttiva di impasto che può attrarre molti lettori ingenui o che vogliono essere

consolati da uno stato di idillio menzognero. La sua conclusine resta ancora il saggio e un giorno quando avrà dipanato la arruffata matassa dei suoi sentimenti sulla verità e sulla menzogna, sull'opportunità di ciò che egli chiama diplomazia dei sentimenti, sulla sincerità di certe nostre adesioni spirituali ci darà delle pagine lucide. Quello resta il suo limite e fino a quando non lo toccherà ci darà dei libri suggestivi, ricchi di derivazioni e di sollecitazioni nell'animo del lettore ma non potrà mai darci una chiave. E' chiaro che dopo la formula chiusa delle *Lettere di una novizia* egli ha cercato attraverso vari accorgimenti letterari di raggiungere un clima naturale nelle sue invenzioni ma difficilmente è riuscito a superare la falsa partecipazione delle sue passioni create. La passione è veramente per lui il principale degli interessi creati, e la sua partecipazione è assoluta fino al tormento ma è in fondo un dato d'occasione, può cadere di colpo e allora l'oblio prenderà il posto di quella lucida farneticazione intellettuale. I possibili confronti letterari sono già stati fatti, i suoi critici hanno parlato abbondantemente di settecento francese e hanno usato simili luoghi comuni che ritornano periodicamente nella scarsa informazione diretta dei nostri critici ufficiali, eppure c'è una sostanziale differenza fra le due posizioni, un Laclos nonostante tutto postula una morale mentre questo termine è un numero gratuito, non necessario nel brillante giuoco di un ingegno letterario brillantissimo. Se un giorno Piovene si lasciasse davvero penetrare da un personaggio, se cedesse le sue ragioni a quelle del suo libero fantasma avrebbe tutte le qualità per darci il romanzo più spiegato, più musicato dei nostri tempi (seppure la nozione della sua musica assomiglia di più a quella di un Barrès che non a quella monotona ma piena di fermenti vitali di un Proust). Ritorniamo per un momento alla nostra abitudine di spiegare tutti i fenomeni con modelli letterari: Vittorini chiedeva Hemingway e la cosa è vera fino a un certo punto, per Piovene si è parlato di *Liaisons dangereuses* e la cosa non è affatto vera, per un altro giovane scrittore degli stessi anni, Dino Buzzati, il riferimento obbligatorio è stato sempre Kafka e non devo dire che si tratta di una suggestione del tutto esterna, dal momento che nel *Deserto dei Tartari* il Buzzati ha obbedito, caso mai, a

una memoria superficiale mentre le ragioni della tecnica e quelle della ricerca sono completamente staccate e giustificate dalla sua paziente volontà di metamorfosi, di rappresentazione per sentimenti stabiliti a priori. Anche Buzzati è di evidente derivazione letteraria, voglio dire che pur nell'ambito della sua originalità i suoi interessi vanno a una raffigurazione ben calcolata e difficilmente un suo romanzo potrà essere deciso da un giuoco di interessi liberi: proprio perché egli si compiace in atmosfere lente e sorde, in larghe evocazioni di marca romantica la realtà non riuscirà mai a impressionarlo al punto di deciderlo a un diverso sistema di approssimazione inventiva. Il Buzzati è con Enrico Emanuelli uno degli scrittori giovani più impegnati e più seri. Se sbagliano, il loro errore dipende dallo sforzo, dall'eccesso di misura e di calcolo. L'Emanuelli che aveva colpito al momento del suo esordio con *Memolo* (Borgese aveva il merito di scoprire le cose più promettenti) ha lavorato con una prudenza estrema e con *La congiura dei sentimenti* ci ha offerto la misura delle sue possibilità. Il romanzo per essere uscito in uno dei momenti più disgraziati della nostra vita, quando l'Italia era occupata dai tedeschi non ha avuto quell'eco che sarebbe stata giusta: l'Emanuelli ha tentato la figura più complicata d'invenzione romanzesca, seguendo probabilmente lo sfortunato modello dei *Faux-Monnayeurs* di Gide egli non ha avuto paura di introdurre il suo lettore in una trama doppia di fatti e di reazioni, costringendolo a uno sforzo d'attenzione che forse ha un pò nociuto alla traduzione stessa della realtà. Accanto all'Emanuelli faccio il nome di Quarantotti-Gambini, non già perché sia possibile una definizione comune per i due scrittori ma perché il loro modo di lavorare denuncia la stessa parte di nobiltà e di persuasione interiore. Quarantotti-Gambini che aveva sorpreso tutti col suo primo libro di racconti (pubblicato allora da *Solaria* e oggi ristampato da Einaudi) ha confermato con la *Rosa Rossa* le sue qualità di costruttore psicologico (forse il meglio attrezzato di tutti; certamente il più sottile e nello stesso tempo il più evidente nei risultati) e ultimamente con *L'onda dell'incrociatore* ci ha dato un romanzo valido e per quanto ci interessa in questo particolare momento una nuova via di soluzioni. Sono tutti scrittori di stretta educazione lette

raria, Quarantotti-Gambini viene da Trieste e se pure con minore *éclat* e nei suoi limiti continua efficacemente la lezione sveviana. Il lettore che conosce direttamente questi scrittori potrà per conto suo aggiungere altre definizioni culturali che per il momento non ci debbono preoccupare. Ci basti sottolineare questo dato iniziale di ‚letteratura' per tutti, un dato che ritroviamo in uno scrittore che vuole apparirci così diverso come il Pratolini. Ma anche Pratolini ha fatto le sue prime armi su un ‚campo di marte' dedicato alla immagine più pura della letteratura ed è arrivato ai tentativi di un'altra arte (penso al *Quartiere,* penso a *Cronache di poveri amanti*) attraverso pagine pulite di capitoli, di memorie. Questo, beninteso, ritorna a suo onore, se oggi nei suoi romanzi personaggi vivi si muovono liberamente è dovuto alla sua capacità d'invenzione e con altri motivi, con altri mezzi Pratolini ha ripetuto l'impresa di Palazzeschi. Il dato della ‚letteratura', ecco che dopo una corsa frettolosa attraverso alcuni nomi, attraverso alcune opere (la storia non si esaurisce qui e il discorso potrebbe continuare con altri nomi, il Pavese, il Bernari, il Santucci, il Coccioli, il Pea, la Manzini che sono due grandi scrittori che facciamo rientrare sotto la voce di un altro capitolo, ecc.) ci ritroviamo ancora al limite iniziale: il romanzo italiano riuscirà a vivere staccato pienamente dalla suggestione letteraria, la vita sarà così violenta dentro di noi, la nostra società avrà tali argomenti per imporsi in modo esclusivo alla nostra attenzione? Forse tutto il problema sta qui e la storia a grossi tratti che abbiamo disegnato oggi ci fa vedere che cosa ci separa da una consuetudine di linguaggio comune, perché ci si ostina ad assumere delle posizioni particolari. Se il romanzo deve essere uno specchio di fronte allo spettacolo della vita, perché illustrare soltanto qualche deformazione, perché insistere in un giuoco d'intelligenza, su qualche suggestione? La verità del romanzo è una somma di notizie, una somma infinita e imparziale, oggi abbiamo visto che per ora il nostro romanzo non ha ancora saputo vincere un'antica abitudine di intervenire con correzioni e con aggiunte: si tratta di liberare la verità comune, ecco dove deve insistere chi ha scelto la parte degna di questo lavoro.

CHRONIK

FERNAND LION, LES RÊVES DE RACINE (Robert Laffont, Paris, 1948)

Man würde Ferdinand Lion kaum kränken, wenn man ihm sagte, sein Buch über Racine sei nicht im eigentlichen Sinne wissenschaftlich. Aber man würde die Wissenschaftler um Möglichkeiten reicher Einsicht und nützlicher Selbstklärung bringen, wollte man ihnen aus solchem Grund das Werk Lions vorenthalten. Der wissenschaftlich bestimmte Mensch wird von einem anderen ebenso bestimmten Einzeleinsichten und in selteneren Fällen auch weitertragende grundsätzliche Erleuchtungen empfangen können. Nicht minder nützlich als solcher Gewinn dürfte ihm aber die Konfrontation mit einem nicht wissenschaftlich bestimmten Menschen sein, vorausgesetzt, dass dieser über Wissen und innere Spannung verfügt und die Abwesenheit wissenschaftlicher Bestimmtheit durch eine gleichwertige, wenn auch anders geartete Ausrichtung zu rechtfertigen weiss. Denn in solcher Konfrontation muss der wissenschaftlich bestimmte Mensch seine Grundlagen überprüfen; er muss sich klar machen, welche seiner Behauptungen er wirklich zu beweisen vermag, welche seiner Behauptungen er zwar behauptet, aber nie beweist, und was für Dinge er endlich zwar nicht behauptet, aber doch unausgesprochen wirken lässt und damit zum mindesten zu einer subjektiven Wirklichkeit erhöht.

Lions *Les Rêves de Racine* ist ein Buch mit einem verkürzten Titel. Man könnte Racine wahrscheinlich ziemlich zentral definieren, wollte man sagen, er sei der Dichter, der seine Träume am saubersten resorbiert habe, der also die verborgenste Existenz führe, weil er seine Träume am vollkommensten zur Unsichtbarkeit, zur Schweigsamkeit verwandelt habe — ausser man nenne seine Werke auch seine Träume. Über Racine's Träume (im gewöhnlichen Wortsinn) schreiben, heisst also, diese Träume weniger feststellen, als sie nacherfinden, nachträumen, und Lions Buch hiesse so entprechend besser «Träume über Racine». Oder am besten wohl: «A la recherche de Racine» — in welchem Titel die hier überall sichtbare Einwirkung Proust's mitklänge und andererseits das Wort «Du suchtest mich nicht, wenn du mich nicht schon gefunden hättest.» In der Tat liegt eine gewisse Paradoxie darin, dass hier ein Mensch, der in jedem seiner Worte die tiefste Vertrautheit mit seinem Gegenstand, einem Dichter, verrät, sich mit solcher Vertrautheit nicht begnügt, sondern weiter sucht, die von ihm als Oberfläche geliebte Oberfläche wieder aufgräbt und so aus Liebe zu einer Überwindung das Überwundene wieder zum Leben erweckt.

Im allgemeinen sind es die unmusischen, für die einmalige Gegenwart eines Kunstwerks eher unempfindlichen Menschen, die sich solch unterirdischer Sucharbeit verschreiben. Grosse literarhistorische Entdeckungen sind gemacht worden von Menschen, die von Literatur als einem künstlerischen Phänomen nichts verstanden und denen Literatur kein lebenswichtiges Bedürfnis war. Das Merkwürdige an Lions Racine-Buch ist nun, dass hier ein für künstlerische Substanz hochempfindlicher und auf sie absolut angewiesener Mensch hinter diese Substanz zurückdrängt. Denkt man dieser Erscheinung nach, so ergibt sich nur e i n e Erklärung, die typischerweise nicht auf der wissenschaftlichen Ebene liegt, sondern immer noch im Bereich der Literatur bleibt, nämlich die, dass hier ein im Grunde künstlerischer Mensch durch einen anderen Künstler zugleich angeregt und gestört worden ist, und dass er nun diesen Anreger auf jene Schicht zurückführen möchte, wo ihm, dem Forscher, die Freiheit zu eigener Erfindung noch gegeben wäre, aber zu einer Erfindung, die doch aus der Wurzel des Anregers erwüchse.

Lion ist noch einer der wenigen alten Europäer. Elsässer, Mensch zweier Sprachen: eines französisch durchhellten Deutsch und eines deutsch belasteten Französisch, zu Hause nirgends als in Europa, und das heisst ewig auf Reisen, geformt von vielen Ländern und Zeiten. Bald eintauchend in die deutsche Romantik, bald in Descartes' Philosophie, bald in den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, bald in die Welt Platons, Komödiendichter, Biograph Thomas Manns, Librettist Hindemiths — sehr zentral aber racinien, und aus notwendiger Gegenbewegung heraus auch ein hervorragender Kenner Shakespeares. Ein Mensch des reichen, gefährlich reichen Instruments, der es sich schwer versagt, nicht alle Möglichkeiten seines Instruments zugleich spielen zu lassen; ein Mensch, den es gerade vor dem zum schmalsten Umriss zusammengerafften, zum reinsten Strahl gesammelten Kunstwerk drängt, den solche Schmalheit und Reinheit voraussetzenden Reichtum wieder freizulegen. Taine's Milieutheorie wird in diesem Buch einmal zitiert — im Sinn der Ablehnung. Denn hier geht es eben nicht so sehr um die Geographie eines Kunstwerks, sondern um dessen Geologie, die alle Untergründe erfasst: die der Geschichte, der Rasse, der Natur des Volkes, dem der Dichter angehört, wie auch die seelischen und geistigen Untergründe des Dichters selbst.

Lion ist in seinem Racine-Buch sowohl Theoretiker wie reiner Betrachter. Seiner theoretischen Leidenschaft gibt er nach in einem ersten mehr als Einleitung gedachten Teil: *Introduction à une phénoménologie de l'art.* Ausgehend von dem Grundgedanken, das «Paradox der Kunst bestehe darin, dass es die Schönheit vieler Phäno-

mene zu vereinigen trachte», studiert er an vier Kunstwerken, de Pferd vom Parthenon, der Venus des Tizian, den *Wahlverwand schaften* und dem Abendmahl des Lionardo die Verwebung der ve schiedenen Elemente, wobei es bezeichnend ist für seine Betrac tungsweise, dass er nicht nur die Vergangenheit und die Gege wart ihre Schichten ablagern sieht im Kunstwerk, sondern auch d Zukunft (etwa die barocke Wellenlinie in der Anordnung der zwö Jünger im *Abendmahl*). An Tizians Venus muss die reiche Material tät Venedigs gefunden werden, der Widerschein der Lagune, d Reife des Jahres 1500 und endlich die Erinnerungskraft Venedig die ihm Byzanz im Sinn zu bewahren erlaubte. Am Park der *Wah verwandtschaften* muss nicht nur Thüringen aufgezeigt werden, so dern ebensosehr der Park Tassos und noch tiefer unten Versaille also «la dialectique entre trois paysages». Aber nicht wie bei Tain darf mit Einheiten vorgegangen werden, die dieser «um der Ur antastbarkeit der Kausalität willen» suchte: «Nous croyons plut que la naissance de l'œuvre se trouve à un point tangentiel entr deux phénomènes: c'est là que jaillit l'étincelle de la vie». Imme wieder ist es die conjunctio oppositorum, die Lion fasziniert un die er dann auch wohl aus dieser Faszination heraus steigernd da stellt: wenn im *Abendmahl* die Handbewegungen der Jünger ihr ein typisches Merkmal des Italien um 1500 sind und die antikisch Drapierung der selben Gestalten ein Element der urbs aeterna, s kommt er zu der Formulierung, diese Apostel seien «des centaure appartenant à deux règnes contraires». Solche Gewaltsamkeit dar nun aber nicht zu der Meinung verführen, Lion gehe materiell star vor. Er ist sich der Gefahr solch geologischer Parallelen durchau bewusst. Schon die Tatsache, dass sein Tertium comparationis imme der Träumer ist, der mit Hilfe des Traums die verschiedenen indi viduellen und überindividuellen Schichten seines Daseins durch stösst, beweist das zur Genüge. «Pour parcourir de nombreuses strates le rêveur doit faire un triage à l'intérieur des strates et n'en con server que peu de souvenirs, émergeant comme les îles d'un con tinent englouti. Une strate représentée dans sa totalité aurait l pesanteur d'une couche géologique. La sélection d'un nombre plu ou moins grand de ses fragments a comme conséquence une lévita tion générale. Ainsi deviennent possibles les innombrables mouve ments internes, chutes et ascensions dans les œuvres d'art.» Vielfal des Kunstwerks — das ist es, was Lion sucht. Es liegt darin siche viel kompensierte Enttäuschung. Wenn in einem Bild Lionardo die verschiedenen Elemente Italiens friedlich beisammen wohnen die umbrische Landschaft, die florentinische Agilität, die römisch Feierlichkeit, so ist damit ein Politicum auf künstlerischem Weg er

reicht, sichtbar geworden. Oder wenn an gewissen Figuren Racine's plötzlich gotische Züge anklingen, so ist der so selten erreichte Zusammenklang der zwei grössten Epochen französischer Kunst hörbar. Was Lion vor allem zu suchen scheint, ist, die Einheit Europas ab- und vorgebildet zu sehen, jene Einheit, die er individuell verwirklicht hat und die er nun ausser sich selbst erleben möchte — im Kunstwerk, da die äussere Wirklichkeit sie ihm nicht gibt.

Es ist aber immer gefährlich, an ein Seiendes Forderungen zu stellen. Kunst ist das, was wunschlos machen sollte. Nichts von solcher Wunschlosigkeit aber in diesem Racine-Buch. Je stärker Lion beeindruckt wird von der Makellosigkeit Racine's, desto stärker wächst ihm auch der Mut, ihr alles abzufordern. Und da er sich in der Schicht der Träume bewegt, scheint auch alles möglich. Ein grosser Teil der Feststellungen dieses Buches sind denn auch keine solchen, sondern ganz eigentlich Postulate. Das könnte ein absolutes Verdammungsurteil sein; — wenn aber die Postulate aus dem Wesen der Kunst, aus dem Wesen dieser Kunst heraus gestellt werden, so werden sie zum mindesten beachtenswert, und selbst dort, wo sie nicht über die Forderung hinaustragen, zeigen sie doch damit an, wo Racine seine Grenzen gesetzt hat, ja vielleicht sogar, wo die Grenzen der Kunst überhaupt liegen.

Erscheint in der phänomenologischen Einführung der postulierende Charakter dieses Buchs noch weniger gefährlich, weil sich die Ausführungen im allgemeinen halten, so tritt die Gefahr im Hauptteil viel stärker heraus. Zugleich aber häufen sich hier die eindeutigen Gewinne für den Leser: wir haben festen Stand auf dem Werk eines Dichters, jeder Schritt über den eigentlichen Bereich hinaus muss aber andererseits auch sehr deutlich als solcher erscheinen. Bleiben wir zuerst bei Lions Forderungen an Racine. Da ist in erster Linie wiederum die Stratentheorie zu nennen, die — was nicht zufällig ist — namentlich in dem Kapitel dargestellt wird, das den Titel des ganzen Buches trägt. Es muss ja jedem Betrachter des französischen Grand siècle zunehmend unheimlich werden, wie hier die Verbindung mit der grossen Vergangenheit abgeschnitten ist. Nur wer an der absoluten Grösse der französischen Klassik zu zweifeln gewillt ist, wird es annehmen können, dass hier eine absolute Trennung stattgefunden habe. Wer aber in dieser Klassik eine volle Erfüllung des französischen Genius erlebt, der wird auch annehmen müssen, dass, obschon sehr verborgen, die Ströme der Vergangenheit hinauf in jene Gegenwart flossen. Es wäre dann ein Geheimnis mehr dieser so geheimnisreichen Kunst Racine's, dass sie ein Lebenselement ihres Daseins völlig verschwiegen hätte, instinktiv, aber deshalb nicht minder entschlossen. Lion sagt darüber selber ein sehr

wichtiges Wort: «Le non-usage de strates disponibles constitue pou
une œuvre d'art la réserve la plus précieuse. Même quand il y
oubli apparent de tout ce qui a précédé et succédé à une strat
choisie, cet oubli n'est pas complet. Sans que le rêveur s'en rend
compte, les deux suites de strates en-dessous et au-dessus de cell
de son rêve ont leur existence et donnent une nourriture secrète
cette seule strate qui a été reconnue par lui.» Dieser «Nichtgebrauch
einer doch als gegenwärtige Wesenheit vorauszusetzenden Schich
scheint nun aber im Falle Racine's sehr viel überzeugender, als wa
Lion an «Gebrauch» anzuführen strebt. Er wird hier das Opfe
einer verhängnisvollen Verwechslung. Lion studiert die verschied
nen Figuren Racine's nach ihrer Generation. Dabei setzt er ihr Alte
in Parallele mit dem entsprechenden Alter Frankreichs. Die reife
Figuren, ein Mithridate, eine Phèdre, eine Bérénice entspreche
genau dem Zeitalter Ludwigs XIV., während die Jungen, Unfert
gen, noch nicht im selben Masse Selbstbewussten der Vorbereitung
zeit jener Epoche entsprächen, und also die Renaissance, die Pre
ziosität widerspiegelten. Andererseits rückte eine Bérénice mit ihre
körperlosen Spiritualität an dem Höhepunkt ihrer Selbstverwirkl
chung in die unmittelbare Nähe gotischer Gestalten. Wenn gerad
die letztere Anschauung eine über alles Beweisbare hinausgehend
Überzeugungskraft hat, so sind die vorhergehenden Annahmen nich
Beweise, sondern blosse Ausmalungen eines Vergleichs der indiv
duellen Lebensalter mit dem Lebensalter eines Volkes. So sagt Lio
etwa: «... il y a un paysage en connexion avec ces jeunes et leu
appartenant de préférence: tous ces jeunes héros ont une approx
mation avec les brises et les effluves de la Loire (inconnues de Ra
cine) qui fut le site de la cour de François Ier. Si l'on poursuit l
recherche, on arrive à retrouver leurs origines au milieu du XV
siècles en Italie, à la Cour de Ferrare ou d'Urbin, qui n'ont jamai
percé dans les rêves personnels de Racine, à part indirectement
travers des influences du Tasse.» Solche Gedankenverbindungen ge
ben wohl eine Realität in Racine's Betrachter wieder, dürften abe
kaum allgemein erhellend sein. Es ist Racine gespiegelt in einen
wachen historischen Bewusstsein. Ähnlich geht Lion übrigens vo
bei der Anwendung seiner Stratentheorie auf die Sprache seine
Dichters. In dem letzten Kapitel des Buchs *La valeur chorale du lan
gage racinien* baut Lion auf der richtigen Voraussetzung auf, das
der Mensch, sobald er spreche, «in einen Chor eintrete». «Un moi
en employant (la langue), abandonne ses strates personnelles et s
jette à corps perdu dans un autre élément, dans le Nous ... Dans l
parcours d'une seule phrase, le Moi rend visite à toute l'histoire d
son peuple, il descend ad inferos». Und weiter: «Dans le seul cour

d'une phrase, si un premier mot date du XVe, un second du XIVe, un troisième du XIIIe, c'est une descente régulière. Ou bien, il y a des ascensions continues, sans intervalles: beaux rêves réguliers. Mais il y a aussi des charriages philologiques; en parlant nous errons comme à travers les rues d'une ville (toutes les villes sont des rêveuses invétérées), une maison du XIVe dans une brusque chute en côtoie une du XIe qui a un mur mitoyen avec une autre du XVIIe; la rue se laisse choir jusqu'à un fond très antique, puis rebondit vers le temps le plus récent . . .» Ja, eben: beaux rêves réguliers, wobei wahrscheinlich der Traum schöner ist, als es der ihm entsprechende Satz wäre, zu dessen Schönheit eine alles umhüllende Grundstimmung gehörte, genau wie eine so heterogene Strasse eben nur Anspruch auf Schönheit erheben kann, wenn ihre disparaten Teile gebunden werden von der Einheit der betreffenden Stadt. Es ist des Philologen in hohem Masse würdig, solchen Möglichkeiten nachzusinnen, aber er wird kaum über das Nachsinnen hinauskommen in die Sphäre beweisfähiger Wirklichkeit. Selbstverständlich ist unsere Sprache, und zwar für jedes einzelne Individuum auf seine besondere Weise, geologisch gegliedert: jenes Wort haben wir von unserem Vater zum ersten und somit wichtigsten Mal gehört, jenes andere von der Grossmutter, jenes dritte aus der Zeitung, jenes vierte flog uns von Unbekannten auf der Strasse an, jenes fünfte verwendeten wir Jahrzehnte lang, bis wir es erkannten und damit rechtlich erwarben — ein höchstbewusstes Individuum mag solcher geologischer Eigenstruktur nachsinnen und nachher aus dieser Erfahrung Gleiches für alle anderen voraussetzen, aber es wird ganz unmöglich sein, über die blosse Voraussetzung hinaus zu Beweisen vorzudringen. Und zudem wird gerade die Sprache des grossen Dichters sich jedes Element völlig anverwandeln; woher Racine seine Wörter bezogen hat, wird dann unwesentlich gegenüber der Feststellung, d a s s er sie verwendet hat und w i e er sie verwendet hat. Und noch etwas: ästhetisch gesehen wäre jener «regelmässige Traum» ein Misslingen, die Sprache als schönes Ding lebt davon, dass sie Patina ansetzt und Neologismen nur als sparsamen Schock verwendet — wobei es eigentlich schon keine Frage mehr ist, ob Racine sich einen solchen Überraschungsschock gestattet hätte.[1] Und doch soll bei allen Einzel-

[1] Im selben Kapitel stossen wir noch einmal auf solches theoretisches Träumen über die Sprache. Lion sucht nach den Merkmalen, die das Französische zum Ausdruck der Racine'schen Seelenhaltung prädestiniere, und findet dabei «Le latin, mais surtout celui de l'Empire, dès ses débuts primitifs n'avait jamais eu de sens pour la souffrance, il a trop de plénitude» (und Vergil?); «le français, en laissant tomber et s'effacer les riches désinences, a rendu le latin plus pauvre et, par ce biais, plus accessible à

einwendungen gegen Lions Theorie ihre grundsätzliche Wesenha tigkeit nicht bestritten werden: man dürfte nicht über einen Ge danken wie den folgenden hinweggehen, der erleuchtend werde kann: «Ce qui se passe à la superficie n'est qu'accidentel. La déc sion tombe plus bas dans les sous-rêves. Une paix éternelle conclu dans les strates supérieures peut être compromise et déchirée, comm d'autres fois, la force conciliatrice se fait jour dans les bas-fonds d rêve qui donne à l'œuvre une cohésion inattendue.»

*

Wenn uns Lions Ausführungen öfter zur Feststellung ihrer Un bewiesenheit, weil Unbeweisbarkeit brachten, wenn weiter die Ge fahr solcher Unbewiesenheit, nämlich das Missverständnis durch den Leser dargelegt wurde (niemand ist z. B. weiter davon entfern dem Slang auch nur die geringste Tugend zuzuerkennen, als ei Lion), so soll das nicht den Eindruck erwecken, als hielten wir dies Ideen, selbst wo wir sie nicht annehmen, für unbeträchtlich. E gibt falsche Behauptungen, die fruchtbarer sind als absolut richtige dann nämlich, wenn sie auf neue Denkwege führen, wenn sie an regen zu eigener Beobachtung, zur Auseinandersetzung. Lions Buch ist in hohem Masse anregend.

Damit erschöpft es sich aber nicht. Sein Hauptanliegen ist immer hin Racine. Lion geht freilich auch hier durchaus eigenmächtig vor aber da er eine anima naturaliter raciniana ist, so wird ihm de Verzicht (es ist bewusster Verzicht) auf wissenschaftliche Objektivitä nicht zum Verhängnis. Auf dem Grunde jeder wissenschaftliche Einsicht liegt eine Intuition. Es flog uns etwas an, das uns nur des halb zu fesseln wusste, weil es eben unbewiesen war und uns so zum Beweis antrieb. Sehr oft hiess die Intuition a = b, und wir führen nun einen vorgeblichen Beweis, indem wir aufstellen b = a. Ein Zir kelschluss liegt zugrunde, wir gehen ihm nach, und durch die inten sive denkerische Befassung mit ihm eliminieren wir das, was an ihm blosse Willkür war. Lange Wege hindurch werden wir aufrechtgehal ten durch die blosse Kraft dieses Zirkelschlusses, der nun als Arbeits hypothese fungiert, endlich wird diese überflüssig, und wir scheiden sie aus, um so säuberlicher, je mehr wir uns der wissenschaftlich

---

l'expression de la pitié, de la charité, de l'humanité». Wollte man diese Feststellung nur ein wenig pressen, so käme man zu der Annahme, das basic english z. B. wäre das demütigste, mitleidvollste Sprechen — wobei wir doch alle wissen, dass wenigstens heute die Frechheit, die Überheblichkeit sich nirgends klarer ausspricht als in einem gestaltlosen, gedankenlosen, nuancenlosen, mit Frechheit «einfach» genannten Slang.

unsauberen Wurzeln unserer Untersuchungen schämen. Lion ist ehrlicher. Seine Anschauung von Racine geht teilweise durchaus von einem Zirkelschluss aus, aber in der reichen Beschreitung des Kreises fallen ihm immer neue Einsichten zu, aus dem Spiel von Schein und Widerschein entsteht ein so helles, dichtes Geflimmer, dass sehr viele Dinge sichtbar werden, die in der Beleuchtung durch den planen Verstand und sein einbahniges Fortschreiten im Dunkel blieben. Der Zirkelschluss, den wir meinen, ist folgender: Racine glich Louis XIV auch äusserlich, das machte seine Zeitgenossen oft betroffen. Das musste auch Racine tief beschäftigen und ihn dazu treiben, diese äussere Ähnlichkeit dem Zufall zu entrücken und in die Sphäre umfassender Gesetzlichkeit zu erheben. Racine ist Louis XIV, also ist Racine's Theater das Theater des Königs, der Hof. Den Hof und sein Zeremoniell betrachten, das heisst die Struktur von Racine's Theater betrachten. Andererseits heisst das Theater Racine's betrachten, das Wesen des Hofs erkennen. Schein und Widerschein, aber ist der Sonnenkönig wirklich die Sonne? Ist die Zeitlichkeit wirklich das Vorbild des Bildes, und ist vielleicht nicht auch die Existenz des reinen Bildes Forderung an die äussere Wirklichkeit, sich ihm nachzukristallisieren? Solche platonischen Gedankengänge sind Lion nicht fremd, wenn er sie auch selten abstrakt aussagt, sondern im einzelnen bleibt oder in der bildlichen Analogie.

Erstes Racine-Kapitel: *La Coupole.* Versailles, die Schöpfung ex nihilo, ist die politische Entsprechung von Racine's künstlerischem Credo «faire quelque chose de rien». Wenn der Hof sich von Versailles entfernt, verliert er aber nichts von seiner Ganzheit; da, wo der König ist, ist alles; die menschliche Figur entscheidet — genau wie im Theater Racine's, wo der Ort an sich unwichtig ist und im Masse seiner Neutralität aufnahmefähig wird für den menschlichen Inhalt. Und wenn der Raum eng ist wie der Hof («la Cour dans sa circonférence ne dépassait pas le cercle du regard du Roi, qui en se tournant embrassait circulairement le tout»), so «fliesst er in sich selbst zurück, verdichtet sich und wird eine Substanz so fest wie das härteste der Metalle». So gibt es für Racine keinen Kampf um die Einheit des Ortes, die Wirklichkeit stellte sie ihm ja täglich vor Augen. Gleiches gilt für die Zeit. *Le Jour,* das zweite Kapitel, zeigt auf, wie durchaus der Hof ausging auf eine unstörbare, wenn auch vielleicht künstlich erzeugte Mittagsstimmung, auf ein Maximum des Lichts, auf eine beherrschbare, dicht bis zum Rande gefüllte, traumlose Zeit. Die Zeit soll messbar sein, ja erst ihre Messbarkeit macht sie «hoffähig». Man erlebt sie nicht als gesetzlos, gestaltlos fliessende, sondern in geordneten Stufen. Das Zeremoniell des Hofes ist ein solches Zähmungsmittel für die Zeit, und das selbe Zeremoniell, die

selbe messende Zeitempfindlichkeit teilt sich Racine's Theater mi
Das eigentliche Licht dieser kuppelförmigen, mittäglichen Bühn
aus der jedes Sternengeflimmer, jeder Windhauch, jedes Verdäm
mern verbannt ist, geht vom Menschen aus, von diesem Menschen
der gelernt hat, zu sagen «Je pense, donc je suis». Nur heisst
jetzt: «Nous pensons, donc nous sommes.» «Toutes ces conscience
s'additionnaient en une totalité de clarté; un ‚nous pensons, don
nous sommes' édifiait au-dessus des ‚Moi' individuels une espèce d
coupole d'azur incandescent. C'est lui qui règne invisiblement au
dessus de l'espace du théâtre racinien et qui fait que tous ces per
sonnages déjà clairs par eux-mêmes sont transpercés comme par de
flèches dorées.» Wenn Molière die verschiedenen Grade der Bewuss
heit: Hof, Paris, Provinz, für seine Kunst dienstbar gemacht hat
so hat sich Racine auf den Hof beschränkt, um so mehr als er vo
Paris auch nur die selbstbewusstesten Kreise kannte, die Schauspiele
(auch sie wiederum Abbilder oder Vorbilder der Höflinge) und di
Literaten mit ihrer zur höchsten Bewusstheit entwickelten Hand
werksgesinnung. Descartes gehörte durch seinen Dualismus zwischen
Körper und Geist noch dem eigentlichen Barock an, Racine dage
gen erreicht bei seinen cartesianisch durchlichteten Figuren die klas
sische Einheitlichkeit, indem er den Körper sich resorbieren lässt
Alles Körperliche bleibt Andeutung, Hinweis auf die äusseren Orte
seelischen Geschehens. «Les amants raciniens ne s'embrassent pas
désirent-ils, avec leurs mains grêles [1], un attouchement? Si l'occasion
le leur permettait, ces voluptueux qui ont oublié la cause et le bu
des désirs trop terrestres, les transposeraient immédiatement dans ce
qui est pour eux une plus grande volupté, celle de la connaissance
pure.»

Neben der Leidenschaft der Selbsterkenntnis findet Lion in Ra
cine's Gestalten (und damit am Hofe) vier neue oder wenigstens neu
zur Stärke gediehene Leidenschaften: das Herrschen, das Leiden, die
Hass-Liebe, das Zögern. Noch bei Corneille stand das Herrschen im
Schatten der Ehre, Cinnas Triumph ist die Übertragung des Herr
schens auf das Herrschen über sich selbst. Bei Racine, und in sei
ner Zeit, ist das Herrschen selbstverständlich geworden, es macht
nun frei, frei zu sich selbst. Die sicher erreichte Höhe gewährt die
Möglichkeit, frei von ihr herunterzusteigen. Die Folge der Grösse

[1] An dieser ebenso schönen wie richtigen Aussage ist nur das Wort «grêle» zu beanstanden. Eine verkümmerte Körperlichkeit wirkt körperlicher als eine volle, richtige. Das Richtige kann als das zu Ende Geordnete leichter ausgeschieden werden. Wenn Racine's Figuren ihre Körperlichkeit nicht ausspielen, so müssten sie doch in jedem Augenblick voll dessen fähig sein.

ist nun die unbeschränkte innere Freiheit, eben die Freiheit zu unbegrenzter Selbsterkenntnis. Sie hat aber noch die andere Folge, die der «majestätischen Trauer». Sehr grosse Macht ist zulänglicher Grund zur Trauer, vom Gipfel des Lebens herunter ist die Einsicht in das Leben umfassender und tiefer, und zudem rückt der unbegrenzt Herrschende in die Nähe der Götter: «le tragique ainsi compris ne dépendait pas du danger et de la perte possible de la puissance; il était lié au sort de la possession même la mieux assurée.» Was die Leidenschaft des Leidens betrifft, so ist vielleicht die Parallele zum Hof am schwersten durchzuhalten. Da ist nun kein Gleichschritt mehr zwischen Kunst und äusserster Wirklichkeit, sondern da hat Racine das am Hof sorgfältig Verdrängte und Verhüllte demaskiert. Lion findet die Vorbereitung dieser Leidenslust bei den Preziösen, die sie aber rein intellektuell vorgebildet haben, er findet sie weiter in der damaligen italienischen Herrscherfigur, dem typischen «héritier». Hier schlägt sich Lion wiederum auf die Seite des Denkens in europäischen Räumen, statt die unendlich einfachere und näherliegende Erklärung anzunehmen, dass eben Racine selber in aussergewöhnlichem Masse um das Leiden wusste. Eines der reichsten Kapitel des Buches ist aber die Betrachtung des Zögerns bei Racine. Das Zögern musste ja in einer Welt, die alle Bewegung auf die blosse Andeutung verknappt, eine Gewalt haben, wie sie anderswo nur der stürmischen Entscheidung zukommt. [1]

Ganz neue Wege beschreitet Lion in seinen Betrachtungen über die *Nombres raciniens*. Leider hat er sich stellenweise mit der blossen Andeutung begnügt, sich bewusst auf dem Plan der blossen Anregung gehalten. Aber schon was tatsächlich gegeben wird, genügt, um den Sinn zu schärfen für dieses Problem, das viel stärkere Beachtung, und nicht nur bei Racine, verdiente. Racine hat keines seiner Dramen bewusst auf der Einzahl aufgebaut; selbst für *Phèdre*, wo diese Struktur tatsächlich Wirklichkeit geworden ist, schwebte ihm die Zweizahl vor (der ursprüngliche Titel hiess *Phèdre et Hippolyte*). Man mag das auf den soziablen Geist seiner Zeit schieben, richtiger noch auf die Grundforderung des Dramas, das eben doch

[1] Lion ist mit Recht so fasziniert von der Bedeutung des Zögerns bei Racine, dass ihm ein Irrtum unterläuft. Er zitiert «Toujours prêt à partir et hésitant toujours» als Haltung des Antiochus. Tatsächlich findet sich dieser Vers nicht in der *Bérénice*, sondern, mit bedeutsamem Unterschied, in der *Andromaque*, wo es von Hermione heisst «Toujours prête à partir et demeurant toujours» (I, 1). In Wirklichkeit ist bei Racine gerade das Wort «hésiter» ausserordentlich selten, er macht den Begriff deutlich, indem er die Pole des Zögerns ausdrückt, statt dieses selbst, die Bewegung also nicht *sagt*, sondern als *Geschehen* aufzeigt.

Auseinandersetzung, Kampf ist. Wie sehr aber Racine der Einzahl widerstrebte, zeigt die aussergewöhnlich interessante Feststellung Lions, dass, sobald Racine's Helden allein sind, sie zunehmen an Klarheit, an Auseinandersetzung zwischen Ich und Sich, während ihre unbewussten Ausbrüche immer in Gesellschaft ihrer Confidents vor sich gehen. Sie wissen sich nie so klar durchschaut und überwacht, so wenig allein, wie wenn sie mit sich selbst allein sind. Die Eins hat sich bei Racine vielmehr in der äusseren Form seiner Dramen ihren Ausdruck geschaffen, dieser Form, die den politischen Absolutismus am reinsten und geradlinigsten wiedergibt. Hingegen ist die Zwei eine Grundzahl Racine's. Wenn er seine Monologe denkbar stark beschränkt, sie oft nur Brücken zwischen längeren Szenen sein lässt, so sind seine Duette eigentlich immer unendlich. Immer bliebe noch unendlich viel zu sagen, immer setzen sie aus auf einem Höhepunkt. Dazu kommt, dass durch die Existenz der Vertrauten das Duett die häufigste Form bei ihm ist. Diese letzteren Duette sind freilich scharf zu unterscheiden von denen zwischen Hauptfiguren. «Ce sont des rêves à deux ... Le grand, mettant son soleil fulgurant en veilleuse, se laisse volontairement subjuguer par cet inférieur, qui lui donne une espèce de repos, de demi-sommeil.» Sehr wichtig ist auch die Dreizahl, und zwar unterscheidet Lion mit Recht zwischen der Schönheit der von Anfang an feststehenden Trinität und der sich erst langsam herausbildenden, die Racine erreiche in einer «genèse lente, volontairement et même artificiellement laborieuse». *Bérénice* zeigt die langsame Auskristallisierung der Dreizahl über alle Verkettung in der Zweizahl hinweg, die Drei wird hier zum Ausdruck der Endwendung, des mühsam errungenen Sieges über alle Privatheit der Liebe. In *Bajazet* sieht Lion eine dauernd anwesende, aber fast immer verborgene Dreizahl, die nur einmal, in der fünften Szene des dritten Aktes, szenisch an die Oberfläche tritt, damit aber ganz eigentlich die Katastrophe auslöst. *Andromaque, Britannicus* und *Mithridate* bauen sich auf der Vierzahl auf, wobei auch hier wiederum sehr interessant ist, dass diese Grundzahl nicht unbedingt äusserlich sichtbar zu werden braucht. Wie in den auf die Dreizahl aufgebauten Werken die Drei entweder Grund oder Ziel ist und an Sichtbarkeit vor der Zwei zurücktreten mag, so tritt die Vierzahl in den zu ihr gehörigen Stücken vor der oberflächlich herausgestellten Dreizahl zurück. «Tandis qu'ainsi, quoique dominant la pièce, le 4 reste invisible, le 3 qui, dans les pièces édifiées sur lui n'apparaissait que par incidence ou avec peine, se fait et se défait avec facilité dans ces pièces à quatre, comme si le chiffre dominant offrait au chiffre inférieur une espèce de toit protecteur.» *Iphigénie* ist auf dem Quintett aufgebaut, aber Racine scheint, im-

mer nach Lion, weniger Freude «an der den Zahlen innewohnenden Ordnung» zu haben, wobei Lion den Grund dafür in der Annalistentätigkeit Racines sucht, die ihn mehr zum Massengeschehen hingetrieben habe, so wie Le Brun nach Poussin sich dem Pomp und der Pracht des Hofes habe anpassen müssen. Nun ist aber Racine erst n a c h Abfassung der *Iphigénie* zum Historiographen des Königs ernannt worden, die Gründe für den neuen Ton müssen also anderswo gesucht werden, vermutlich in der Bewunderung für das Vorbild Euripides.

In einem weiteren Kapitel spricht Lion von *Racine tisserand.* Bleibt er in seinen Betrachtungen über das Verweben von Zahlen mit Gedanken und Leidenschaften leider eher fragmentarisch (und hier wäre der eigentliche Prüfstein einer Zahlentheorie), so erreicht er in der Betrachtung des Gewebes aus Denken und Leidenschaft eine bewunderungswürdige Subtilität. Wie zwei Läufer sehen wir die beiden Elemente miteinander wetteifern: «Pendant que la pensée élabore ses formes logiques qui, comme une écorce, arrêtent et soutiennent la sève, elle, la passion, a déjà le souci d'une future et encore inconnue poussée, ce qui, dans un renversement des rôles, oblige la pensée à accélérer encore son rythme et, sinon d'interrompre le contour commencé, du moins de s'apprêter à créer la prochaine forme adéquate à ce qui se prépare comme expression d'une sensibilité encore incréée ‚sur les lèvres errante'.» Anderswo ist das Denken im Vorsprung: es nennt z. B. das neue Gefühl Phèdres sofort mit seinem Namen «Eifersucht», und dem Gefühl bleibt es nun vorbehalten und aufgegeben, die Form auszufüllen und so mit einem einzigen Sprung zu erreichen, was im Falle Othellos langsam heranreift.

In seiner *Notice sur l'Alexandrin* begibt sich Lion wieder mehr ins Gebiet der ästhetischen Postulate. Er zeichnet darin weniger die Wirklichkeit des Racine'schen Verses, sondern seine, sicher richtig geschaute, platonische Idee. Lion sieht die empfindlichste Stelle dieses Verses in der Hauptzäsur (die Rolle der Nebenzäsuren vernachlässigt er leider), diese Hauptzäsur wäre der Ort der bewussten Entscheidung, zu der die erste Vershälfte fast bruchlos hinführte, und von der weg die zweite Vershälfte sich wieder hinab ins Dunkel senkte. Der Reim, der bei Corneille Ausdruck der Zielstrebigkeit wäre, hätte hier bei Racine eine sehr viel weniger wichtige, auf jeden Fall keine klärende Rolle. Reinste Auskristallisierung von Racine's Vers wäre etwa Athalies «Un songe, devrais-je m'inquiéter d'un songe?» Lion findet für die Beschreibung dieses Verstyps eine schöne, innerlich richtige Beredsamkeit, die als Nebenwirkung in uns Philologen freilich einen gewissen Neid erzeugt: u n s e r e Aufgabe wäre

es, ganz bürokratisch zahlenmässig nachzuprüfen, wie häufig Racine diesen «vollkommensten» Rhythmus erreicht hat und ob es z. B. wirklich die Regel ist, dass die Nebenzäsur in der ersten Vershälfte verschliffen wird. Gerade in dem angeführten Vers sind ja diese Nebenzäsuren von hoher Bedeutung. Sicher unzutreffend ist hingegen die Behauptung, dass der Reim Racine's dem Dunkel angehöre. Man braucht beispielsweise nur die Schlüsselworte der *Bérénice*, nämlich die Begriffe des Sagens, in ihrer Reimverwendung zu studieren, um zum gegenteiligen Urteil zu kommen.[1] Hier ist der Reim durchaus ein Mittel der Selbstverständigung durch die Sprache hindurch, die Wörter selber werden zu agierenden Wesen, die in ihrem feindlichen oder einverständigen Zusammenklingen das Drama auf ihre Weise und auf ihrer Ebene ausdrücken.

Sehr schön kommt jedoch in Lions Buch dann die religiöse Endwendung Racine's zur Darstellung. Lion stellt «l'écheveau de Phèdre» zwar wiederum als eine reiche geologische Verstrickung der verschiedensten Schichten dar, wobei aber die rein individuelle Verstrickung ihre Hauptbedeutung behält und in der ersteren mehr nur eine bildliche Erklärung findet. Und ebenso interessant ist es, wenn Lion in seinem letzten Kapitel die Einführung des Chors zusammenstellt mit Racine's endlich erwachtem Sinn für das Volk und wenn er in diesen Chören wiederum die Grundleidenschaften des Dichters, Selbstklärung und Zögern aufdeckt, diesmal aber in theologischer Sicht, nämlich im Kampf zwischen göttlicher Strenge und göttlicher Liebe.

Ein reiches Buch. Ein kühnes Buch. Ein Buch für jeden, dem Racine einer der gesammeltsten Ausdrücke Europas ist, ja der reinste Zusammenklang griechischen und christlichen Geistes durch ein nationales Instrument hindurch. Ein Buch aber auch, und nicht in letzter Linie, für den Literarhistoriker und den Stilistiker, denen es gerade dort, wo sie zweifeln oder widersprechen werden, unwiderstehlicher Ansporn zu i h r e m «Je pense, donc je suis» werden wird. Und Besseres kann ihnen kaum geschehen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

---

[1] déclarer — séparer; réponse — renonce; ma voix — dernière fois; parler — reculer; empire — dire; interdire — dire; expire — dire; dire — respire; silence — pense; taire — déplaire; mots — repos; taire — éclaire; expirer — séparer; malheureux — amoureux; tue — vue; désespoir — voir; détruire — instruire; aime — moi-même; Titus — perdus; haïsse — Bérénice; éclaircisse — Bérénice; Bérénice — injustice.

GLOSSEN

AWFULL

Über die sommerliche Schweizerreise des Jahres 1775 machte sich Goethe kurze stürmische Tagebuchnotizen. Am 16. Juni notierte er:

> «d. 16. Abends 3/4 auf 8 dem Schwizer hocken gegenüber. Awfull. tiefe tannen im Thal. Nachts zehn in Schweiz. Müd und munter vom Berg ab springen, voll Dursts u. lachens. Gejauchzt bis Zwölf.»

So wird der Eintrag wiedergegeben in der Weimarer Ausgabe, im 22. Band der Goethe-Gesellschaft, der der Schweizerreise gewidmet ist, und so auch in allen andern deutschen und schweizerischen Ausgaben. Auch Morris schreibt es nicht anders.

Was ist Awfull?

Goethe kam an jenem Abend bekanntlich von Einsiedeln über die Haggenegg nach Schwyz. Die Namen der Orte, die er durchschritt, kannte er zumeist bloss von seinen Weggefährten oder Ortsansässigen, die er befragte. Er schreibt sie nieder wie er sie hört. So ist bald nach dem 16. Juni von einem Iznach die Rede, das heute mit Recht als Vitznau transkribiert wird.

Wenn Goethe auf der Haggenegg sass und zurückblickte nach dem Tal, das er durchwandert hatte, sah er hinter Tannen in der Tiefe den Ort Alptal. Ausgesprochen wurde dieser Ortsname damals wie heute Alpl oder Aupu, «l», «u» und «w» bleiben in der Schwebe und undeutlich ausgesprochen. Goethe hörte das mit feinem Ohr und schrieb «Awfull». K. M.

J. J. ROUSSEAU:

De beaux sons, un beau ciel, un beau paysage, un beau lac, des fleurs, des parfums, de beaux yeux, un doux regard, tout cela ne réagit si fort sur ses sens qu'après avoir percé par quelque côté jusqu'à son coeur. *(Second Dialogue).*

Les mots ne font rien apercevoir que de vague dans un rayonnement pur. Nul pittoresque. Rousseau ne pouvait modifier d'un seul coup le caractère de la langue de son temps, qui n'était pas imagée. Mais qu'avait-il besoin d'images vives! La magie du style réside ici en premier lieu dans l'usage et la reprise de l'epithète la plus banale, dont le charme est un mystère, dans une euphonie exquise où s'harmonisent les voyelles claires et les diphtongues

sourdes, déroulement lent de cellules de deux à quatre syllabes doucement rythmées, auxquelles succèdent deux propositions plus amples de douze et quinze syllabes, marquées par l'accent aigu du mot «percé» qui est comme une voluptueuse blessure. Pourtant, la lecture de cette phrase «sentimentale» se prolonge en une rêverie contemplative, nourrie par la présence diffuse de ces réalités aussi peu saisissables qu'un regard, une sonorité, un parfum.

Une sembable réussite de style, un tel privilège appartiennent de droit à un musicien. Le don que possède Rousseau dans l'ordre de la «sensation morale» et de son expression équivaut à celui de l'audition absolue. Tout son être accordé à cet ensemble d'«objets» qui l'enivrent, et lui versent une immédiate consolation «aux misères de sa vie», il vibre au plus intime de lui-même avec une extraordinaire *justesse*, et il parvient à faire passer l'émotion de son âme dans les vocables de tous, et les plus usuels, qui sont à lui seuls.

(Marcel Raymond: *J.-J. Rousseau, deux aspects de sa vie intérieure.* Ann. Soc. J.-J. Rousseau XXIX.)

An die Leser des Trivium

Wir erlauben uns, darauf hinzuweisen, dass eine Zeitschrift wie das Trivium nur mit grossen finanziellen Opfern herausgegeben werden kann. Für die Hilfe, die uns bis jetzt zuteil geworden ist, sagen wir herzlichsten Dank. Um aber die Fortführung auch über dieses Jahr hinaus sicherzustellen, bedürfen wir weiterer Hilfe. Wir treten deshalb mit der Bitte hervor, die Leser des Trivium möchten in grösserer Zahl als bisher ihren Anteil durch ein Abonnement bekunden und sich mit dieser Absicht noch vor Schluss des Jahrgangs beim Verlag anmelden.

Zugleich bitten wir um vermehrte aktive Mitarbeit. Wir vertreten keine bestimmte Schule oder Richtung, sondern begnügen uns mit dem einzigen Grundsatz, dass jeder Beitrag, der im Trivium erscheint, unmittelbar der Erhellung des dichterischen Wortes dienen soll.

DER VERLAG · DIE SCHRIFTLEITUNG
DIE HERAUSGEBER

Bach-Gedenkschrift 1950

216 Seiten, Leinen Fr. 14.—

Im Auftrag der Internationalen Bachgesellschaft herausgegeben von Karl Matthaei

17 bedeutende Beiträge zur Bachforschung von: Karl Straube, Hans Besch, Walter Blankenburg, Guy Ferchault, Friedrich Smend, Leo Schrade, Albert Schweitzer, Walter Reinhart, J. A. Westrup, Karl Matthaei, Kurt von Fischer, Luigi Ansbacher, Heinrich Husmann, Wolfgang Schmieder, Günther Ramin, Carl F. Pfatteicher, J. Ebner.

„Ein schönes Werk geistiger Gemeinschaftsarbeit deutscher, französischer, italienischer, englischer und schweizerischer Bach-Kenner und -Verehrer." (Neues Winterthurer Tagblatt)

„Ein Kompendium von bleibendem Wert, in dem unbekanntes Material und viele neue Gedanken zutage gefördert werden." (Tat)

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte

herausgegeben von Prof. Dr. Emil Staiger

Nr. 1

Karl Toggenburger

Die Werkstatt der deutschen Klassik

Nr. 2

Arthur Häny

Hölderlins Titanenmythos

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH